

دكتور أحمد الهواري

شكري عياد

جسور ومقاربات ثقافية

شكرى عياد

جسور
مقاربات فى التواصل الثقافى

إشراف
دكتور احمد ابراهيم الهوارى

الطبعة الأولى
١٩٩٥



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES



مدير النشر : محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

الناشر : عين للدراسـات والبحـوث الانسانيـة والاجتماعيـة

٦ شارع يوسف فهمى - اسباتس - الهرم - ج.م.ع - تليفـون : ٣٨٥١٢٧٦

Publisher: ÊIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES - A.R.E-Tel :3851276

المشاركـــون

دكـتـور جـابـر عـصـفـور

دكـتـور حـسـن حـنـفـى

دكـتـور سـامـى بـدراوى

دكـتـور سـعـد مـصـلـوح

دكـتـور سـيـد الـبـحـراوى

دكـتـور صـبـرى حـافـظ

دكتور عبد الخالق محمود

دكتور عبدالله الغذامى

دكتور عفت الشرقاوى

دكـتـور عـلاء الـقـنـصـل

دكتـور علـوى الهـاشمـى

دكـتـور عـلـى الـبـطـل

دكـتـورة فـريـال غـزول

دكتورمحمد عبد السلام

دكتورمحمد مصطفى هدارة

دكتور ناصر الدين الأسد

دكـتـور نـصـيـف يـوسـف

دكـتـور يـوسـف نـوفـل

****

الدكتور شكرى عياد
خلاصة ببليوجرافية

١- سيرة الدراسة العلمية :

- الاسم الكامل : عبد الفتاح شكرى محمد عياد .

- من مواليد قرية كفر شنوان - مركز شبين الكوم - محافظة المنوفية سنة ١٩٢١ .

- تلقى تعليمه الإبتدائى فى مدرسة " المساعى المشكورة " بمركز أشمون حيث كان والده يعمل مدرساً للغة العربية والدين .

- حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة (الجامعة المصرية آنذاك) ، جامعة فؤاد الأول فيما بعد) سنة ١٩٤٠ وعلى درجة الماجستير سنة ١٩٤٨، والدكتوراه سنة ١٩٥٣،كما حصل على دبلوم معهد التربية العالى سنة ١٩٤٢ .

- عمل مدرسا فى وزارة التربية والتعليم عند تخرجه سنة ١٩٤٢ ، ونقل إلى المجمع اللغوى محرراً به سنة ١٩٤٥ ، ثم انضم إلى هيئة التدريس فى جامعة القاهرة سنة ١٩٥٤ .

- عين أستاذا لكرسى الأدب الحديث فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة سنة ١٩٦٨ وتولى عمادة معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٦٩ وتركها فى العام التالى . وعين وكيلاً لكلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٧١ وتركها فى العام نفسه معاراً إلى جامعة الخرطوم ثم إلى جامعة الرياض .

- أثناء عمله فى جامعة القاهرة انتدب للعمل مستشارا ثقافيا فى سفارة مصر فى ريودى جانيرو فى المدة من سبتمبر ١٩٦٢ إلى ديسمبر ١٩٦٤ - استقال من منصبه فى جامعة القاهرة ومن عمله فى جامعة الرياض سنة ١٩٧٧ ليتفرغ للكتابة .

الجوائز الأدبية التى حصل عليها :

- جائزة الدولة التقديرية فى الآداب سنة ١٩٨٨ .

- جائزة الكويت للتقدم العلمى سنة ١٩٨٨ .

-جائزة الملك فيصل العالمية فى الأدب العربى سنة ١٩٩٢ .

٢- أعماله (المنشورة فى كتب) :

(أ) المؤلفات :

دراسات :

١- البطل فى الأدب والأساطير - دار المعرفة ١٩٥٩ ، ط ٢ / ١٩٧١ .

٢- طاغور شاعر الحب والسلام - المكتبة الثقافية يونية ١٩٦١ .

٣- كتاب الشعر لأرسطاليس (تحقيق الترجمة العربية القديمة مع مقابلتها بترجمة حديثة ودراسة لتأثيرها فى الثقافة العربية) - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٤- موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة ١٩٦٧ ، ط٢ ١٩٧٨ ، ط٣ أصدقاء الكتاب ١٩٩١ .

٥- الحضارة العربية - المكتبة الثقافية أبريل ١٩٦٧.

٦- القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى - معهد الدراسات العربية العالمية ١٩٦٨ ، ط٢ دار المعرفة ١٩٧٩ .

٧- الأدب فى عالم متغير - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

٨- الرؤيا المقيدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

٩- دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب - دار الوحدة ، بيروت ١٩٨٠، ط٢ / ١٩٨٤ .

١٠- مدخل إلى علم الأسلوب - دار العلوم ، الرياض ١٩٨٢ ، ط٢ أصدقاء الكتاب ١٩٩٣ .

١١-إتجاهات البحث الأسلوبى ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٥ .

١٢- دائرة الإبداع : مقدمة فى أصول النقد - دار إلياس العصرية ١٩٨٧ .

١٣- اللغة والإبداع : مبادىء علم الأسلوب العربى - أصدقاء الكتاب ١٩٨٨ .

١٤- بين الفلسفة والنقد - أصدقاء الكتاب ١٩٩٠ .

١٥- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين - عالم المعرفة ، الكويت ، سبتمبر ١٩٩٣ .

وبالاشتراك :

١٦- " نظرية النقد عند طاغور " (ضمن الكتاب التذكارى عن " طاغور" - وزارة التعليم العالى ١٩٦١) . وقد أعيد نشره فى كتاب " بين الفلسفة والنقد " / ٢١٤ .

١٧- " النقد والبلاغة (ضمن " موسوعة الثقافة العربية " - مؤسسة المطبوعات الحديثة ، بيروت ١٩٨٧) .

١٨- ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة " (ضمن كتاب " الأدب العربى فى تعبيره عن الوحدة والتنوع " - مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ١٩٨٧) .

وبالإنجليزية :

١٩- بالاشتراك مع نانسى وذرسيون :

Refleetions and Defleetions : A study of the Arab Mind through its Literary Creations - PRISM publications , Ministry of culture , 1986 .

٢٠- Regional Literature : Egyptin : The Cambridge History of Arabic Literature , V . 11 : Abbasid Belles , L ettres C . U P , 1990 .

٢١- مقدمة كتاب : The Literacure of modern Arabian an anthology (Kegan Paul , London , 1988 .

٢٢- ميلاد جديد - مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٥٨ .

٢٣- طريق الجامعة - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦١ .

٢٤- زوجتى الرقيقة الجميلة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ .

٢٥- رباعيات - مختارات فصول - يونية ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢٦- حكايات الأقدميين - كتاب الهلال ، يناير ١٩٨٥ .

٢٧- كهف الأخيار - مختارات فصول ، مارس ١٩٨٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

مقالات فى النقد الأدبى والاجتماعى :

٢٨- " تجارب فى الأدب والنقد - الكاتب العربى ١٩٦٧ .

٢٩- فى البدء كانت الكلمة - كتاب الهلال ، مارس ١٩٨٧ .

٣٠-نحن والغرب - كتاب الهلال ، سبتمبر ١٩٨٠ .

٣١ الدين والعلم والمجتمع - أصدقاء الكتاب ١٩٩١ .

٣٢- تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر - أصدقاء الكتاب ١٩٩١ .

٣٣- على هامش النقد - أصدقاء الكتاب ١٩٩٤ .

(ب) المترجمات

دراسات :

٣٤- ملاحظات نحو تعريف الثقافة - عن ت . س ، إليوت - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦١ .

٣٥- الكاتب وعالمه - عن تشارلس مورجان - مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤ ، ط ٢ أصدقاء الكتاب ١٩٩٤ .

٣٦- الأدب والانسان الغربي - عن ج . ب . بريستلي - أصدقاء الكتاب ١٩٩١ .

روايات :

٣٧-المقامر - عن فيورود دستويفسكي - دار الكاتب المصري ١٩٤٦ .

٣٨- اعترافات منتصف الليل - عن جورج ديهامل - دار الفكر العربي ١٩٤٨ .

٣٩- دخان - عن إيفان تورجينيف - دار المعرفة ١٩٥٩ ، ط ٢ روايات الهلال مارس ١٩٧٧ .

٤٠- البيت والعالم - عن رابندرانات طاغور - دار الفكر العربي ١٩٦١ ، ط٢ روايات الهلال فبراير ١٩٧٧ .

٣- أعمال متفرقة في الصحف والمجلات :

(لم تجمع في كتب حتى إعداد هذا الثبت - فبراير ١٩٥٥) .

دراسات :

- فن الخبر في تراثنا القصصي (فصول ج٢ ع٤ سبتمبر ١٩٨٢) .

- قراءة أسلوبية لشعر حافظ (فصول - ج٣ ع٢ ، مارس ١٩٨٣ .

- المرايا المتجاورة - مراجعة لكتاب الدكتور جابر عصفور (فصول ج٣ ع٤ سبتمبر ١٩٨٣) لغتان في الشعر الحديث (القاهرة ٢٠ أغسطس - ١٧ سبتمبر ١٩٨٥) .

- أنظمة العلامات فى اللغة والآداب والثقافة - مراجعة كتاب من اعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (فصول ج٦ ع٤ سبتمبر ١٩٨٦) .
- جماليات القصيدة العربية بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية (فصول ج٦ ع٢ مارس ١٩٨٦) .
- انكسار النموذجين الرومنسى والواقعى فى الشعر (عالم الفكر ، الكويت أكتوبر ١٩٨٨ .
- الإبداع والحضارة : آفاق جديدة لتاريخ الأدب (فصول ج١٠ ، ع ١، ٢ ، أغسطس ١٩٩١) .
- مشكلة التصنيف فى دراسة الأدب (المجلة العربية للعلوم الانسانية جامعة الكويت ربيع ١٩٩٣) .
- شهرزاد بين طه والحكيم : فصول (الجزء الثالث ، صيف ١٩٩٤ مقالات فى النقد الأدبى والاجتماع) .
- القفز على الأشواك (مقالات شهرية تنشر فى مجلة الهلال ابتداء من عدد مارس ١٩٨٣ ، جمع عدد قليل منها فى كتاب ، تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر) .

٤- محاورات :

- On Criticism and Creativity

فى مجلة " ألف " - ربيع ١٩٨٤ .

وأعيد نشره فى كتاب View from within تصنيف Gazoul and Harlow من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة ١٩٩٤ .

- " أجهل نفسى بشكل فاضح ، حوار مع حلمى سالم (أدب ونقد ، أغسطس ١٩٩٢) .
- "حوار شامل " مع شمس الدين موسى (أخبار الأدب ١٧ أكتوبر -١٤ نوفمبر ١٩٩٤).

تقديم

" إن الكلام على الكلام صعب ...

لأنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض"

أبو حيان التوحيدى / الإمتاع والمؤانسة

شكرى عياد
وخطاب النهضة

أحمد الهوارى

المتأمل فى عطاء شكرى عياد فى الفكر والثقافة ، والنقد ، يلمس وحدة فى الأرومة تسعى نحو تحقيق الهوية الثقافية / الحضارية للذات " . . . كنت - وما أزال - مشغولاً بهمى الذى حدثت القارىء عنه ، وهو البحث عن هويتى الثقافية " (بين الفلسفة والأدب) وتحقيق الهوية على المستويين الفردى والقومى . وتتراءى خيول شوق الباحث تبحث عن الهوية: سواء فى فكره الاجتماعى ،أو فى حفره عند الجذور : فى أصول البلاغة العربية ، وفى أصول النقد و الحداثة ، و فى " القفز فوق الأشواق " و تقديمه الآداب الأوروبية للقارىء العربى من خلال جسر الترجمة .

هذا الانشغال بالهوية والانتماء يكاد يكون سمة مصاحبة لكل صحوة قومية ، وعند شكرى عياد يكتسب هذا الانشغال تماسكاً يتبدى لمن يعايش أفكاره أنه الهّم الأكبر ، والعذاب المقيم ، بحيث يرقى إلى مستوى " مشروع نهضة " يكون فيها الإنسان العربى الجديد هو الغاية ، فمنه البدء وإليه المنتهى . من هنا نفهم معنى تأكيده على الشخصية القومية والهوية، ولنتذكر أن هموم المثقفين من هموم بلادهم " . . وإلى أن نعرف هويتنا وانتماءنا معرفة يقين واطمئنان فسنظل نبحث عنها بجد واستماتة ، وسنظل نتساءل عن تراثنا ، هل نجده فى أرض مصر وتاريخها أم فى لغة العرب وثقافتهم وتاريخهم " على أنه يحترز من التعميم فى الأحكام . ذلك أن إقامة الجسور بين ثقافتنا والثقافة الأخرى تقتضى أولا أن نتعمق فى ثقافتنا نفسها ... ولن نستطيع أن نفهم ثقافتنا فى أعماقها إلا إذا أمكننا أن ننظر إليها من الشاطىء الآخر ، أى منظور الثقافة الأخرى " (الهلال ، يناير ١٩٩٢) .

وفى موضع آخر يفصح عن هذا الخطاب ، أو لنقل " المشروع الحضارى " : " ... أما نحن فلابد لنا ، شئنا أم لم نشأ ، من أن تكون لنا ثقافتنا الخاصة لأن لنا مشكلاتنا الخاصة ، انفتاحنا على ثقافتهم شيء حسن ، ولكن انفتاحنا على ثقافتنا نحن هو - بلا شك - أحسن، ولم يعد لنا خيار : إما أن نبنى ثقافتنا الخاصة ، وإما أن نذوب فيهم ، إما أن تكون لنا مدارسنا العربية فى الأدب وعلم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس وإما أن يظل ما عندنا صورة ممسوخة مما عندهم " (نحن والغرب) .

فهوحريص على الحفاظ على الهوية "ولو حرصنا على هويتنا الثقافية لعرفنا إتجاهنا وملكنا أمورنا (بين الفلسفة والأدب) .

وليس بوسع هذا التقديم أن يطرح " مشروع النهضة عند شكرى عياد " ، ولكن غاية ما أصبو إليه فى هذا التقديم أن أقلّب الأرض جيداً قبل بذر البذار وأن أقف أمام القسمات العامة لمشروعه الثقافى وتجلياته النقدية . أما طرح مشروع النهضة هذا فلن يتحقق بصورة متماسكة إلا إذا وضعت قضايا المشروع فى إطار تاريخ الأفكار ، ومن خلال تداخل الآفاق بين نظرائه من المفكرين العرب . وحسبى هنا ، أن أحلق فى الآفاق الرحبة لعالم شكرى عياد ، وأن أنجو من اللوم . وسيكون صوت شكرى عياد الصوت المنفرد فى هذا التقديم .

شكرى عياد والهوية الثقافية / الحضارية

إن الصحوة القومية التى شهدتها دول العالم الثالث ، والمتغيرات العالمية التى لحقت بالمجتمع العالمى ، دفعت النخبة المثقفة التى تنتمى لهذا العالم الذى يطلق عليه تأدباً ، العالم النامى ، أو الدول الآخذه بأسباب التقدم ، (وينبغى هنا أن نكون على وعى أن مصر تعد نموذجاً فريداً للدولة المعوَّقة - بفتح الواو المشددة) - دفعت النخبة المثقفة أن تبحث عن هويتها ، خصوصيتها ، ذلك أن البحث عن الهوية الجماعية (أو الهوية الحضارية) سمة من سمات العصر ، وكأنها رد فعل للنزعة العالمية التى تستند إلى تكنولوجيا الاتصالات ، (الهلال / أغسطس ١٩٩٤) و شكرى عياد يرى أن الثقافة لم تكن فى يوم من الأيام إلا عالمية ، حتى أن علماء الأساطير لاحظوا المشابهات الكثيرة بينها رغم اختلاف الشعوب والمواطن مما جعل بعضهم يفترضون أنها جاءت من مصدر واحد ، يقول بعضهم إنها مصر ويقول آخرون إنها الهند " (الهلال، نفسه)

على أنه يرصد ثقافة العصر التى أنتجت معنى جديداً للثقافة العالمية ، مفهوم " الثقافة الاستهلاكية " " إنهم فى الحقيقة يغتصبون هذا الاسم ويطلقونه على مسمى آخر ، هو ثقافة

المجتمعات الاستهلاكية . . فأهم سمات المجتمع الاستهلاكى هى الانتشار السريع والتجديد المستمر ، وكما تتغير الأزياء والطرز فى الملابس والسيارات من عام إلى عام يتغير تغيراً مشابهاً - وإن يكن أقل سرعة فى الأفكار والنظريات والأساليب الفنية ، فقلما يهتم جمهور الأدب والفن فى هذه الأيام بالبحث عن الأجود ، فهمُّه ألا يتأخر عن ملاحقة الأحدث ، والمنتجون مع الجمهور أو قبله أو خلفه ، فهم يعيشون وإياه مناخاً واحداً ، مناخ المجتمع الاستهلاكى ، وإذا ارتبت فى هذه الحقيقة فاسأل نفسك كم من السلاسل الأدبية التى تصدر الآن بوفرة فى العالم العربى يهتم بنشر الأعمال " الكلاسيكية " حتى لذلك الجيل الذى كان يعيش بيننا إلى وقت غير بعيد ؟ "

لكن ما موقف الشعوب من " النخبة المثقفة " ؟ إن الشعوب - فيما يرى شكرى عياد - ترفض هذه العالمية " . وعلة هذا أن الشعوب ميالة بطبيعتها إلى رفض التغيير ، " وأن مهمة النخبة المثقفة هى - على التحديد - دفع الكتل الشعبية أو جرها نحو المستقبل ، ولكن الشعوب لاتتغير بالدفع ولا بالجر " . ومن خلال الحفر عند الجذور يتعقب شكرى عياد معنى كلمة " شعب " فى محاولة للنفاذ إلى " الثوابت " فى قيم شعب ما ، تلك الثوابت التى تشكل هويته ؛ من خلال تلك الهوية ، والخصوصية ، تحدد الشعوب موقفها من نمط حياة يفرضه مجتمع استهلاكى دينه العالمى هو أن تربح أكثر وتستمتع أكثر " فما لم تتقبل هذه الهوية الحضارية فكرة العالمية فستظل الشعوب تقاوم هذه العالمية وترفضها بمختلف السبل ، ولو كانت هذه السبل خطيرة بل مدمرة ، ولو كانت هذه الهوية نفسها مليئة بالتراكمات التاريخية المتناقضة .

والمثقفون الذين ينأون بأنفسهم عن هذا الصراع الحتمى يراهنون على أنه سينتهى - لا محالة - بانتصار الثقافة العالمية الواحدة ، التى يتحدثون عنها بشىء من الثقة ، كواقع ملموس ، وانتصار " النظام العالمى الجديد " الذى ينظرون إليه بكثير من التفاؤل ... وهم حين يلتفتون إلى الكتل الشعبية يحثونها على تقبل التغيير بنشاط وهمة ، ناسين - فى فرديتهم المكتسبة - أن تشبث هذه الكتل بقيمها الخاصة يمثل لها نوعاً من الأمان ، لذلك يحرص فريق آخر من رواد الفكر والثقافة على أخذ الأمور بالهوينى ، والنظر فى " الهوية الحضارية " للشعوب التى لم تستطع بعد الاندماج فى تيار " الثقافة العالمية " بمزيد من الاحترام ، آملين بذلك أن ينفضوا عنها غبار التاريخ ، وأن يقيموا الجسور بينها وبين الثقافة العالمية المعاصرة.

ويعلل شكرى عياد تلك القوة الدافعة The driving force والمتصلة بقيم الثقافة السائدة وبدوافع السلوك لشعوب أو أقطار العالم الثالث بأن تلك الشعوب " تحاول أن تعيد التاريخ القهقرى نحو ماض كانت تتمتع فيه بكيان متماسك ومستقل ، وسواء أكان هذا الكيان كبيراً أم صغيراً ، وسواء أكان قائماً على القومية أم على الدين ، فهى تشعر بأنه يهىء لها نوعًا من الأمن الجماعى لاتجده فى نمط المجتمعات الاستهلاكية الحديثة ... وإزاء ذلك يجد هذا الفريق الذين لايريدون أن ينحازوا بفرديتهم إلى نظرائهم فى العالم المتقدم ، يجدون أنفسهم واقفين على الأعراف بين ثقافة شعبية محلية ، وأخرى نخبوية عالمية ويشعرون بالغربة عن كلتا الثقافتين، فهم - من ناحية - يبصرون بأعينهم ما يمكن أن يؤدى إليه " تأكيد الهوية " دون وعى بحركة التاريخ من كوارث ومحن ، وهم - من ناحية أخرى - يتوجسون من أن يكون طمس الهوية حتى تذوب فى النمط الاستهلاكى العالمى مفضيا فى النهاية إلى انحلال الحضارة .

هذا فى نظر شكرى عياد - هو التحدى الحقيقى أمام مثقفى العالم الثالث على وجه الخصوص ، وربما جاز لنا أن نقول : أمام مثقفى العالم العربى على وجه أخص ، إذا تذكرنا أن هذا العالم بتاريخه القديم والوسيط والحديث ، يمثل حضارة من أعرق حضارات العالم ، ولكن لم يستطع بعد أن يكتشف هويته الثقافية فى العالم المعاصر ، وربما كان هذا هو السبب الجوهرى وراء معاناته الحاضرة على جميع الأصعدة ، وأبرزها الصعيد السياسى .

ويقف شكرى عياد أمام التراث الأدبى لشعوب العالم الثالث بوصفه الأصدق تعبيراً عن روح حضارتها (وربما كان هو التراث الأعمق دلالة على الهوية الثقافية) . والباحثون فى هذا التراث يحاولون باعادة تفسيره أن يصوغوا هويتها الثقافية ، أو رؤيتها للعالم ، صياغة أقرب إلى ما ينتظر فى الألف الثالثة التى كثر الحديث عنها . ولكن المشتغلين بهذا التراث هم عادة من الشخصيات المفرطة الحساسية ، الشديدى التأثر بما يجرى حولهم ، الشديدى الحنين إلى الماضى ، الشديدى التوجس من المستقبل ، فقد يكونون مؤهلين أكثر من غيرهم لإعادة تفسير الماضى من أجل صنع المستقبل ، ولكنهم لن يستطيعوا ذلك إلا إذا استطاعوا أن يوظفوا حساسيتهم توظيفاً رشيداً بحيث يكون موقفهم من الحاضر والماضى جميعاً موقف المتأمل الواعى ، وبحيث يرون الحاضر بالذات - وفيه ومنه وله يفكرون - فى جميع علاقاته المتشابكة المعقدة .

وهذا - فيما يرى شكرى عياد - مبحث جليل الخطر ، وربما انتهى إلى صياغة جديدة لتاريخ الأدب ، ومن ثم إلى نظرة شاملة لمستقبل الحضارة تختلف عن " المستقبليات الشائعة فى هذه الأيام . أو الفيتشريزم futurisim .

وثمة فارق بين استلهام التاريخ ، واستلهام الأدب . فاستلهام التاريخ - كما فعل نجيب محفوظ فى رواياته الثلاث الأولى - يختلف اختلافا كبيراً عن استلهام الأدب ، ومحاورة الفكر الذى ينطوى عليه هذا الأدب ، كان إذكاء الشعور الوطنى المصرى وراء روايات نجيب محفوظ التاريخية الرومانسية ، ولم يكن وراءها شىء من ذلك التساؤل الملح المرهق حول المصير والكون والإنسان ، وهو ما يلوح بقوة فى ثنايا أعماله الأخيرة - أولاد حارتنا أو الحرافيش مثلاً - التى عمد فيها إلى إلغاء التاريخ سعيا إلى التجريد الميتافيزيقى .

ويؤكد شكرى عياد أن محاورة الفكر الذى ينطوى عليه الأدب القديم - وهو ما نحتاج إليه الآن أشد الحاجة - تنطوى بالضرورة على الاحتفاظ بالمنظور التاريخى ، أى العوامل التاريخية فى بعديها : الآنى والسابق .

والإحتفاظ بالمنظور التاريخى - فيما يرى شكرى عياد - يفرض على الباحث توخى الحذر إذا أراد أن يتمسك بالمنظور التاريخى وإجراء المقارنات ، لإثبات أن الشاعر البابلى (أى العربى القديم) سبق شعراء اليونان إلى كذا وكذا ... بل لاستيضاح بعض الحقائق .

وهنا تتألق أصالة الباحث فى فكر شكرى عياد وتتوهج ياقوتة هوية الذات الفردية/ القومية فى البحث الأدبى . إذ يؤكد أن الحقائق لن تظهر لنا إذا لم نتعلم كيف نقاوم عقدة النقص أو عقدة الذنب التى تدفعنا مرة إلى تضخيم حسناتنا ، ومرة أخرى إلى تضخيم عيوبنا ، لقد قال عنا المستشرقون وغير المستشرقين أيضا من الكتاب الغربيين الذين لايعرفون الكثير عن ثقافة الشرق ، أقوالا لاترضينا ، منها ما يتعلق بالفكر ، ومنها ما يتعلق بنظام الحكم ، وجعلوها أحكاماً عامة مطلقة ، ولاسيما تلك التى تتعلق بالأجناس ، ليست علماً يستحق النقاش ، وقد نشير إلى جلجاميش لنكذب ما قاله رينان عن العقلية السامية وضعف قدرتها على الاختراع .

وهو يؤكد أن من حق الفنان المبدع أن يعيد تشكيل تراثنا كما يشاء ، ومن حقه أن يعبر عن سخطه وتشاؤمه ، من حقه أن يحاكم ويدين " .

لكننا قد نتسرع ،فى شعورنا بالإحباط لعجزنا الواضح عن التعامل مع القوى الساسية المعاصرة ، فنفسر هذه الحالة العارضة بما قاله كثير من فلاسفة التاريخ الغربيين ، قدماء

محدثين ، عن نظم الحكم الشرقية الاستبدادية ، ونزيد ، فنجعل من جلجاميش نموذجاً أصيلاً حسب يونج – للحاكم المستبد مستقراً فى وجدان الإنسان العربى أو لا وعيه الجماعى . وإذا فلا خلاص " ترى هل هذه نظرة شجاعة إلى الذات ، أم انعكاس مرضى لنظرة الآخرين إلينا .

إن شكرى عياد ينتقد من تغيم رؤيتهم من الكتاب ممن تمرسوا بمناهج العلم ، وملكوا حساسية الفنان ، ولكنهم أخطأوا مرات فوضعوا إحداهما فى مكان الأخرى وداخل هذا السياق، نفهم ملاحظته حول ترجمة عبد الغفار مكاوى لملحمة جلجاميش إذ كان يجب أن يقتصر فى مقدمته على المعلومات العلمية حول النص وربما كان من حقه أيضا أن يثير ما يشاء من الأسئلة حول دلالات النص ، ولكنه يخطىء كما يخطىء كثيرون غيره ، حين يطلق أحكاماً عامة على الذات الجماعية العربية أو ما يسميه بعضهم " العقل العربى . مستجيباً لانفعالات اللحظة (الهلال ، أغسطس ١٩٩٤ والمقتبسات بقليل من التصرف) .

شكرى عياد.. والثقافة

كل مثقف يحمل هَمَّ مجتمعه ، يأتى ومعه أسئلة عصره ، وقد تتراوح هذه الأسئلة بين البحث عن الهوية ؛ أو التأكيد على " الخصائص" (لنتذكر عصر الخصائص " لابن جنى !): نقد " الأنا " و " الآخر " ؛ قبل جَدل " الأنا " والآخر لنتأمل فى فرائد مشروع النهضة عند " الطهطاوى " فى مصر ، وخير الدين التونسى (تونس) وفرنسيس المراش (سوريا) وأحمد فارس الشدياق (لبنان) نجد أن هؤلاء جميعاً رغم ما بين رؤيتهم الإصلاحية من تباين ، إلا أنهم يلتقون حول فكرة " التغيير" وهى كلمة تحمل ظلالاً فلسفية ؛ فاذا لم يكن من التغيير بُد فالى أين ؟ لكن هؤلاء تُظِّلهم الفلسفة المثالية بِظلها ، فعندهم أن تغيير المجتمعات وتطورها لايتم إلا من خلال "تغيير" الأفكار التى تسود تلك المجتمعات وهى (مجتمعات عربية وإسلامية) . (نازك سابا يارد ، الرحالون العرب وحضارة الغرب ، هشام شرابى المثقفون العرب والغرب).

والقارىء فى " تاريخ الأفكار " يجد أن شكرى عياد (ينحدر من سلالة إمام النهضة العلمية الحديثة فى مصر . رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) . على أننا نلمس تغييراً فى مضمون خطاب (مشروع النهضة) عند الجيل الذى ينتمى إليه شكرى عياد ، حيث يدنو خطاب التحديث عند هذا الجيل من سوسيولوجيا التنمية ، فى محاولة للاعتماد على (الذات) ودعمها لمواجهة (الآخر) وهذا الجيل يكتوى ونكتوى نحن معه ، بما طرأ على النظام

الاقتصادى العالمى من تغيير بين دول المركز – المحيط Centre - Periphery (ميشيل مان ، موسوعة العلوم الاجتماعية . وتمثل الثقافة عند هذا الجيل ، البعد المعنوى للتنمية الاقتصادية والاجتماعية ، (وهذا يفسر خطاب شكرى عياد لقرائه عن أخلاق الاستهلاك ، وأخلاق الاستثمار ، وسلوكيات الاستثمار (راجع المستثمرون الهلال سبتمبر١٩٨٧) وهنا يتبدى معنى البيت الذى صدّر به مقالته :

كالعيس فى البيداء يقتلها الظما   والماء فوق ظهورها محمول

فالرافد الأدبى للاقتصاد فى هذا السياق أن نمتلك مصادر ثروتنا نحن وأن نستثمر هذه الثروة ، دون أن نعتمد على المستثمر الأجنبى ، أو وكيل المستثمر الأجنبى ، أو طبقة الوكلاء Comprador , Comrador class (راجع مان موسوعة العلوم الاجتماعية) .

والمتأمل فى عصر النهضة العربية الحديثة يلمس شيوع كلمات ، أو ذيوعها فى النصوص المكتوبة وفى النصوص المقروءة ، أو المحكية ، إذا نظرنا إلى المجتمع على أنه نص ، يعكس ما يدور بفكر أو بمنطق أفراده ، ومنطوقهم . من بين تلك الكلمات كلمة " التحديث" Modernization ؛ وهى ليست مجرد كلمة تتسكع فى أروقة منتديات المثقفين ، تتيه غضة الإهاب ، ونحن نطل عليها فى قراءتنا لتاريخ الأفكار . إذا إنها بقدر ما تمس علم اجتماع المعرفة " كذلك فهى تضرب بجذورها فى سوسيولوجيا التنمية . ويقابلها كلمة " التبعية " Dependecy وتكاد تتلاقى كلمات مثل المركز مع" التحديث " من حيث نزوع التنويريين والمفكرين فى بلدان العالم الثالث إلى أن يتجاوزوا بمجتمعهم مرحلة استبعاد " المستعمر لتلك البلدان بالقدر الذى يتم فيه (استبعاد) دورها ، وهنا تتزاوج كلمة " المحيط " مع " التبعية " لتثمر واقعاً يتزايد فيه " تهميش Marginalization قطاعات أساسية من الشعب ، ويزداد الصراع الطبقى مع تصاعد أعمال العنف والقمع من جانب الأنظمة الاستبدادية . (راجع نظرية Frank عن التبعية موسوعة العلوم الاجتماعية) ويتصاعد " التهميش" ليمس الدولة الأطراف .

والخطاب المعرفى عند هذه المدرسة أن التحديث يقوم على التفاعل بين التنمية الاقتصادية والتغير الاجتماعى . وهى تستفيد من ثمار الدراسات الخاصة بعملية التحديث من حيث آثار التنمية الاقتصادية على البنى والقيم الاجتماعية التقليدية ، والطريقة التى يمكن بها لتلك البنى تعطيل أو تسهيل التنمية الاقتصادية والثقافية الناجحة .

إن شكرى عياد حريص على تعميق مفهوم" الاعتماد على الذات" Self-Reliance لتحقيق مشروع النهضة العربية وألا نغفل عن مصادر ثرواتنا كما غفلت البقرة الوحشية عن وليدها ، فى قصيدة زهير بن أبى سلمى :

أضاعت فلم تغفر لها غفلاتهـــا ولاقت بيانا عند آخر معهـــد

دمًا عند شلو تحجل الطير حوله وبضع لحام فى إهاب مقدد !

وعند الحديث عن الثقافة ؛ فلابد أن ندع كل الزهور تتفتح . ومن ثم ، فهو يدعو إلى الانفتاح الثقافى فـ " الأمن الثقافى " معاد لفكرة الثقافة نفسها، وقد يقال إن "الأمن الثقافى" يتضمن أن يجد القارىء العربى دوائر المعارف العامة والمتخصصة التى تغنيه عن مراجعة دوائر المعارف فى اللغات الأجنبية وأن يجد تراث الفكر العالمى والأدب العالمى فلا يحتاج إلى بذل الجهد لقراءتها فى لغاتها الأصلية ، وأن يجد تراثه كله محققًا ، وما كتب حول هذا التراث بأيدى المستشرقين مترجماً ومراجعاً وهذه كلها أعمال عظيمة لايمارى فى فائدتها أحد . ولكن كل مهتم بأمور الثقافة يسأل :

وما منع أن تتم هذه الأعمال حتى اليوم ، وكلها قائمة من قديم ، وبعضها ألفت له اللجان فى قطر أو أكثر من أقطار العالم العربى ؛ هل كان يعوزها اسم سحرى مثل " الأمن الثقافى " لكى تجمع الكتب والمخطوطات ، وتعد المشروعات ، وتوزع الموضوعات وتشرع الأقلام ، ثم تخرج المجلدات من المطابع إلى رفوف المكتبات فى كل مدينة عربية بين المحيط والخليج ، ليقرأها الطالب الفقير والفلاح الأمى ؟

إن هذه الأعمال العظيمة هى البنية الأساسية للثقافة العربية الجديدة المرجوة . والبنية الثقافية لاتتم بكلمة أو شعار ، بل تتم بحشد القوى والموارد فى عمل دءوب مستمر ، (فى البدء كانت الكلمة) .

فالثقافة لاتصنع فى ظل الخوف ، فهى إبداع متجدد ، وهذا الإبداع لايتحقق إلا من خلال إنسان حر يتحرر من قيد الخوف ، ومن هنا فهو يمتشق القلم ويحدد فى تعبيرات حادة حدة نصل السكين الوضع الراهن للثقافة العربية " " إن الثقافة العربية - حقاً - تفن الآن مدافعة عن وجودها نفسه ولكن الخطط التى تقوم على تنازلات مستمرة ، لا تسليم جزئى ، لاتزيد على أن تؤخر موتها . ولم يعد هناك وسط ، فاما وثبة جريئة تضعها على طريق جديد وإما سقوط نهائى يستوى فيه أن يكون سريعاً ساحقاً أو بطيئاً مؤلمًا " (نفسه) .

وشكرى عياد فى ريب من الاندفاع الأعمى نحو تقليد منجزات تقنية العصر دون ربط هذه المنجزات بظروفنا ، وحاجاتنا الخاصة ، بمعنى أن نستورد تكنولوجيا ليس بوسع الإنسان عندنا أن يتعامل معها . إن الثقافة على هذا النحو ، هى ثقافة الأغنياء ، ونحن أبناء العالم الثالث، أولئك المهمشين ، نلهث وراء تلك الثقافة ليس بهدف تمثلها والإفادة منها لتطوير مجتمعنا بل الاكتفاء بالامتثال لمنجزاتها والانبهار بها .

إن شكرى عياديؤكد ارتباط التكنولوجيا بالثقافة ، رغم هجومه على كلمة تكنولوجيا " . . . . فانى ركبت رأسى أكثر من مرة ، وهاجمت التكنولوجيا ، لأن كلمة التكنولوجيا عندنا لاتعنى إلا التكنولوجيا المستوردة – هاى تك – المجازر الآلية ، والمخابز الآلية ، وأجهزة الكمبيوتر بألعابها المسلية ، وكل هذه الخزعبلات التى لاتمثل إلا أرباحاً للمستوردين ، وديوناً على البلد ، وتعطيلاً لقدرة الإبداع وفاقداً فى قوة العمل ، بل وقفت صراحة بجانب التخلف عندما قلت إن الشادوف والمحراث الذى يجره الثور تكنولوجيا وكل عيبها أننا نحن لم نحاول تحسينها ، (نحو ثقافة بديلة ، الهلال أغسطس ١٩٩٣)

ويتوجس شكرى عياد خيفة من التكنولوجيا فهى كما يقال " ليست عالمية ، بل يجب أن تؤخذ – والأحسن أن تخترع – بالقدر والكيفية اللذين يحققان الأغراض الاجتماعية لمن يستخدمونها . وقد يبدو أن الحديث عن التكنولوجيا ليست إلا تطبيقات لبعض قوانين العلم ، وأن المشكلات العلمية تصاغ عادة للتغلب على بعض الصعوبات العلمية ، أى أن نقص التكنولوجيا أو قصورها هو الحافز الرئيسى لتقدم العلم .(نفسه)

مفهومان للثقافة

ولعل انحياز شكرى عياد إلى ما يسميه بـ " ثقافة الفقراء " يكشف عن مفهومه لدور أو وظيفة الثقافة ، والثقافة العلمية على وجه الخصوص ، فى تطوير المجتمع . فالثقافة – بهذا المعنى الخاص – ترتكز على ما عندنا – على الأنا الحضارية – وليس على ما عند "الآخر" نحن لانعرف اليوم إلا نموذج ثقافة الأغنياء ، ونحاول أن نلحق بهم فى علومهم وصناعاتهم وفنونهم وآدابهم فتنقطع منا الأنفاس ولا ننظر إلى ما عندنا ، ولانحاول أن نرسم صورة لحياتنا كما نريدها حقاً ، لا لنجرب ما جربه الآخرون ثم أن نفكر فى الوسائل والأدوات التى تحقق لنا هذه الحياة . " (نفسه)

ويقسم شكرى عياد مفهوم الثقافة إلى مفهومين للثقافة بوجه عام ، ومنها الثقافة العلمية. فثمة مفهوم يراها نوعاً من الكمال الإنسانى . فاستماعك للموسيقى أو قراءتك للشعر أو مشاهدتك للوحات لكبار الفنانين أو معرفتك بجهود العلم لكشف أسرار الطبيعة وفهم سلوك الإنسان والحيوان - كل هذه مظاهر لحياة نفسية خصبة تملك من الطاقة ما تفيض به على الكون ولا تستهلكه ضرورات البقاء .

وثمة مفهوم آخر للثقافة يراها مسألة حياة أو موت يستوى فى ذلك أن يترتب عليها حياة أو موت حقيقيان أو تكون ضرورة وجدانية أو روحية أو عقلية لايترتب عليها أى أثر مادى .

والمفهوم الأول هو الشائع لدى أكثر الناس ، وهو الذى جعل الثقافة مرتبطة بدرجة من الرفاهية المادية ، ويجعل الشعوب الفقيرة شحاذى ثقافة تلتقط ما يجود به عليها الأغنياء. أما المفهوم الثانى فتمتلكه الشعوب الطبيعية التى لاتقع بما فى فى أيديها ، ولكنها لاتتطلع إلى ما فى أيدى الآخرين ، لأن حاجاتها وأحلامها متعلقة بأشياء أخرى . . . والشعوب الفقيرة عن بكرة أبيها ، تحاول بكل ما استطاعت من قوة أن تنال نصيبا من ثقافة الأغنياء ، فلاتظفر بذلك إلا القلة المحظوظة ، وتبقى فئة قليلة تهيب بهؤلاء وهؤلاء : أن ارجعوا وابحثوا فى ذات أنفسكم أولاً ، وإلا فقدتم أنفسكم ، ولن ينفعكم ما أخذتموه ، أو تصدق به القوم عليكم . (نفسه) .

ويضرب مثلاً يحدد به أولوية الضرورات الثقافية .فـ " لو فرض أن جمعية أهلية ما ، فى بلد من البلاد الغربية ، جمعت عدة آلاف من أجهزة الكومبيوتر التى استغنى عنها أصحابها ... وأرسلتها إلينا ، فهل تستفيد ثقافتنا من هذه الهدية ؟ ... أعتقد أن صغارنا وكبارنا أحوج ، فى الوقت الحاضر ، على الأقل إلى أن يتعلموا استعمال الكتاب ، منهم إلى الكومبيوتر (نفسه) .

وحديث شكرى عياد عن التكنولوجيا يفضى أو يسلم إلى أهمية النظرة العلمية للواقع أو الثقافة العلمية وتصور المتخصص للدور الذى يمكن أن يقوم به العلم فى مجتمع معين . " (نفسه) .

وتنسجم مراجعته النقدية لكتاب مجدى يوسف " التداخل الحضارى" مع تأكيده لدعوته لأهمية الاعتماد على الذات فهو - مجدى يوسف - : " . . . يضع المسئولية كلها على عاتق الباحثين المتخصصين فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية ، وعليهم أن يجدوا اللغة المشتركة

التى تعبر فقط عن حاجات وطنهم الحاضرة والمستقبلة ، بل عن خبرته الماضية كما تتمثل فى تراثه الرسمى والشعبى أيضاً . ومن ثم يجب البحث فى علاقة الشريعة بالقوانين الوضعية ، وإمكان الاستفادة من الطب الشعبى فى أبحاث الطب الحديث . كما يجب أن يكون لدينا . مسرح للحياة " يقوم الناس فيه أنفسهم بوظيفة المؤلف والمخرج ويعرضون على أنفسهم واقع حياتهم ، مثلما ابتكر حسن فتحى عمارة للإنسان المصرى كى يقوم ببناء بيته بنفسه . " فنحن بحاجة إلى " ثقافة قومية مبنية على المعرفة العلمية بواقعنا وتراثنا ، ودون انتظار سلطة أصحاب القرار .

شكرى عياد ..والتجربة اليابانية

جَسدّت " التجربة اليابانية " رؤية " شكرى عياد " لقضية " الهوية الحضارية " وللعلاقة بين الشرق والغرب وقبل أن أقف أمام تفاصيل تلك الرؤية أشير إلى ما تتميز به نظرة شكرى عياد النقدية للمشكلات الاجتماعية التى نجمت عن " التغير الاجتماعى " ، بالنظرة التاريخية . والمقصود بالنظرة التاريخية إلى الماضى أو التراث عامة ، " تلك التى تضعه فى سياقه الفعلى ، وتتأمله من منظور نسبى ، بوصفه مرحلة انتهى عهدها ، وتلاشت فى مراحل لاحقة تجاوزتها بالتدريج حتى أوصلتنا إلى الحاضر . وفى مثل (هذه) النظرة التاريخية لايكون الماضى قوة منافسة للحاضر ، ولاتثار على الإطلاق مشكلات التوفيق بين الماضى والحاضر ، لأن الحاضر يحمل فى داخله بذور الماضى ، ولأن الماضى خلق الحاضر عن طريق تجاوزه المتدرج لذاته (فؤاد زكريا ، التخلف الفكرى وأبعاده الحضارية ، بحث هدم فى ندوة أزمة التطور الحضارى فى الوطن العربى " أبريل ١٩٧٤ (الطبعة الأولى ، الكويت ١٩٧٥ .

وهو يكشف عمق تأثره بالتاريخ " إن التاريخ هو نعم المؤدب والمربى ، لأنه يدعونا فى كل حين إلى مراجعة مسلماتنا ، ونحن نعيش فى التاريخ حقا حين نتعود أن ننتقل ، بكل ما هو لازمنى فنيا ، إلى الماضى لنفهمه طبقا لشروطه ، فهنا لايبدو حاضرنا ضربة لازب ، وهنا يمكننا أن نثب إلى المستقبل بعزم جديد ، (بين الفلسفة والأدب)

استحوذت التجربة اليابانية – ولا أقول المعجزة – على اهتمام المثقفين العرب منذ انتصار اليابان على الأسطول الروسى (١٩٠٥) فأبدع حافظ ابراهيم قصيدته " البائية " :

لاتلم سيفى إذا السيف نبا   صح منى العـــزم والدهـــر أبـــى

ورفع المثقفون من مؤيدى اليابان ، وهى دولة أسيوية شرقية ، شعار " الأخلاق الشرقية والعلم الغربى " (راجع مناظرات فيلكس فارس واسماعيل أدهم حول التجربة اليابانية فى سلسلة مقالات عن "الشرق والغرب ". أحمد الهوارى ، قضايا ومناقشات) وشكيب أرسلان (نازك سابا يارد ، مرجع سابق)

ويرى شكرى عياد ، أننا فى صراعنا مع الغرب ، لم ننس شيئاً من نقاط الشبه التى تجمع بيننا وبينهم (اليابانيين) ولكننا نسينا أننا نختلف عنهم فى أشياء كثيرة مهمة ، نختلف عنهم فى الموقع الجغرافى ، كما نختلف فى الدور التاريخى والميراث الثقافى (التجربة اليابانية ، الهلال ، مارس ١٩٩٥)

ترى هل ثمة ثوابت فى بناء الشخصية اليابانية وفى الشخصية المصرية ينبغى أن لاتغيب عن النظر ونحن بصدد المقارنة بين طبيعة الشعبين (راجع : أدوين رايشاور ، اليابانيون "عالم المعرفة ١٩٨٩) وحامد عمار ، بناء البشر ، جمال حمدان ، شخصية مصر) ومن قبل محمد عمر، حاضر المصريين أو سر تأخرهم ١٩٠٢ ، ومقدمة أحمد فتحى زغلول " سر تقدم الإنجليز السكسونيين ١٩٨٩) .

وإذا كانت التجربة اليابانية مثالاً يحتذى فى الحفاظ على " الهوية الحضارية " فلابد أن نعى الدروس المستفادة من هذه التجربة ، فهى قد انفتحت على الغرب والشرق (فأخذو الكثير من الصين فى العصور القديمة ، كما أخذوا الكثير من أوروبا وأمريكا فى العصر الحديث، وأبدعوا من تلك العناصر المختلفة مركباً يابانيًا أصيلاً امتازوا به عن سائر شعوب الأرض."... علينا أن نخرج من مأزق الإحباط أو التعصب فى علاقة الشرق بالغرب من منظور أواخر القرن العشرين ، ومن منظور عربى مستمد من التجربة اليابانية - التى بدأت متأخرة عنا ، والتى أثبتت نجاحها منذ أوائل القرن ، محكاً لاكتشاف الأخطاء التى تبعدنا من تحقيق نجاح مماثل ، ولكن دون أن نستسلم للمشاعر المرضية السهلة التى تجعلنا نتلذذ بايذاء أنفسنا ، أو نستمتع بعجزنا وضعف حيلتنا ، أو نندفع اندفاع اليائسين دون حساب للنتائج ، هذا هو مأزق النهضة العربية فى الوقت الحاضر .

إننا ، ونحن بصدد دراسة التجربة اليابانية لنتذكر أن أصالة اليابانيين مستمدة من تاريخهم الثقافى ، ومن ثم فلا يمكننا أن نأخذها عنهم ، " حذو الحافر على الحافر " وإنما يجب أن نبحث عن أصالتنا نحن ، وأصالتنا مختلفة ، لأن تاريخنا الثقافى مختلف ، وإذا كنا نشعر بالضياع لأننا نوشك أن ننجرف فى ثقافة الغرب دون أن نصبح جزءاً أصيلاً منها فان

عرض النموذج اليابانى المناقض يمكن أن يوضح سلبيتنا ، دون أن يشير إلى مسلك إيجابى يصلح لنا كى نبنى ثقافتنا المعاصرة التى تتفق مع تراثنا ... فلو أننا نجحنا فى ذلك لكان نجاحنا هو الفشل بعينه ، لأننا نكون قد فقدنا أنفسنا " (الهلال ، مارس ١٩٩٥)

ينبغى أن نعى الدرس اليابانى (فى السقوط / النهضة) فالذى يعرف كيف يتقبل الهزيمة ثابت الجنان مرفوع الرأس ، هو وحده الجدير بالنصر آخر الأمر .

ونحن نعلم أنه لاتوجد فى العالم الآن غير ثلاث قوى اقتصادية تحتل موقع الصدارة ، وتقود عمليات التحديث والانتقال بمجتمعاتها إلى القرن الحادى والعشرين .. هذه القوى تقف اليابان على رأسها يتلوها الاتحاد الأوروبى بزعامة ألمانيا . ثم تأتى أمريكا فى ذيل القائمة وربما سبقت الاتحاد الأوروبى فى بعض الجوانب ولكن قصب السبق بقى وسوف يبقى على أرجح التقديرات فى يد اليابان لسنوات طويلة قادمة (الأهرام ١٥ مارس ١٩٩٥)

وقد ظل الغرب الأوروبى لعقود طويلة ترجع إلى القرن التاسع عشر يمثل بالنسبة لمصر وللعالم قبلة يتوجه إليها بحثا عن العلم والتقدم ، ونقل تجارب الحضارة وأسباب الرقى الفكرى والاجتماعى والسياسى ، إلا أن مصر حرصت على أن تدعم علاقتها مع اليابان ، وتنامت هذه العلاقات خلال السنوات الأخيرة بصورة ملحوظة ، زادت من اقتناع المصريين بأن الاتجاه شرقاً بات أكثر فائدة وأقل خطراً من الاعتماد الكامل على الغرب ومن الالتصاق الشديد بأمريكا وأوروبا التصاقاً يضعف من قدرة مصر اقتصادياً وسياسياً على الحركة ... إن التجربة اليابانية بكل إشعاعاتها الأسيوية ، تفتح الباب لنقل كثير من الدروس والخبرات التى تفوق فيها النموذج اليابانى . ونجح فى الحفاظ على الهوية اليابانية والتقدم العلمى والتكنولوجى الغربى ، وهو أحد التحديات الخطيرة التى تواجه مصر (الأهرام / نفسه) .

إن الإتجاه شرقًا يثرى تجربة التحديث فى مصر المعاصرة ، ألم توفد اليابان فى عصر نهضتها بعثة إلى مصر لتستفيد من تجربتها التحديثية الثانية فى عصر اسماعيل ؟ فما الضير فى أن نوفد بعثات لليابان لنستفيد من تجربتها ؟!

شكرى عياد .. والشرق والغرب

جدل الآنا والآخر

فكرة الذات والموضوع مفهوم أساسى فى نظرية المعرفة ، وهى أساسية كذلك فى علم النفس، ولعل هذه الفكرة تمثل الركيزة الفلسفية التى ينطلق منها شكرى عياد فى محاولة

لبيان العلاقة بينهما فى المظاهر المختلفة للنشاط الإنسانى . وهو يتخذها أساساً فى الأعمال الأدبية (البطل فى الأدب والأساطير) إلا أنها تتجاوز الأعمال الأدبية لتستوعب فكره الاجتماعى ؛ فى قضية (الشرق والغرب) أو " الأنا " و"الآخر" . فهو يتساءل : هل تحتاج علاقتنا بالغرب إلى مناسبة ؟ نحن نعيش فيها ، ولا فكاك لنا منها ، ولكننا نملك ، بكل تأكيد ، أن تغير طبيعتها والشرط الأول لذلك التغيير أن نفهم هذا الغرب الذى نتعامل معه ، أو الذى يفرض علينا التعامل معه ، وأهم من ذلك أن نفهم أنفسنا ، ولكننا قد لا نحسن فهم أنفسنا إن لم نفهم الغرب أيضا ، والعالم الواحد الذى يضمنا نحن والغرب ، والذى يزداد توحداً كل يوم (نحن والغرب) .

وهذا التخلف الذى يعانى منه الشرق العربى والإسلامى ليس قدراً بل هو ظاهرة عرضية . فليس هناك تخلف إلى ما لانهاية ، أو تقدم دون غاية ، ليس ثمة حضاره فاعلة على طول الخط أو منفعلة على طول الخط . هذا المفهوم يقوم على تكريس فكرة التمايز الثابت بين الشرق والغرب كتثات الجهات الأربع الأصلية ، ولكن ليس معنى هذا أن نرفضها جملة وتفصيلاً . إنما نرفض منها كل ما يدل على الثبات والتمايز المطلق ، فالحضارة فى حركة مستمرة . ولعل لقانون التحدى والاستجابة " توينبى " دوراً فى هذا ، بشرط أن يضاف إليه قانون التأثير المتبادل بين الحضارة القوية والحضارة الضعيفة .

وحين يرفض شكرى عياد فكرة التمايز الثابت كمفهوم فى الحضارة ، فإنما يؤكد فكرة "التغيير" وهو ينبه إلى أننا كنا فاعلين فى الحضارة الإنسانية عندما أخذنا " العلم " عن أسلاف الغرب (اليونان) ، وأن الغرب تقدم علينا عندما أخذ " العلم " عن أجدادنا العرب وأننا لكى نستأنف مسيرتنا الحضارية لابد أن نتأسى سيرة الأجداد ، وأن نأخذ العلم الغربى والتكنولوجيا عن الغرب .

وما دمنا مشتبكين مع الغرب فى علاقة مالانستطيع أن ننعزل وننكفىء على أنفسنا ، فلابد لنا أن نتعرف على صورتنا فى مرآتهم على نحو ما تتراءى فى عيون المستشرقين ، والحديث عن المستشرقين يستدعى موقف " المستغربين " .

ويقصد شكرى عياد بالمستغربين النخبة من مثقفى الشرق ، ممن ارتحل إلى الغرب ليدرس ثقافة الغرب . ويرى أن هناك بعض الشبه بين المستشرقين الأول الذين تلقوا عن علماء الغرب علم أسلافهم اليونان ، والمستغربين الأول الذين تلقوا عن علماء الغرب علم أجدادهم العرب ،

لكنه يتساءل : أين الفريق الثانى من المستغربين ؟ أين رجال العلوم الطبيعية الذين لم يستطيعوا - حتى الآن - أن يستأنفوا حركة علمية نشيطة فى قلب الثقافة العربية (نحن والغرب) .

هنا يضع شكرى عياد يده على علة التخلف الحضارى الذى يكبل مسيرة الإنسان العربى المعاصر . فلن يتحقق التغيير إلا من خلال " العلم" وتؤكد القرائن الحضارية أن السبب الأكبر فى تفوقنا على الغرب قبل ألف سنة ، وتخلفنا عنه اليوم ، هو أننا ، فى المرة الأولى نقلنا علومه إلى لغتنا فامتلكناها ، وأصبحنا أساتذة بعد أن كنا تلاميذ ، وفى المرة الثانية اكتفينا بآثارها فربح من بيعها لنا ، ولزمنا مقاعد الدرس لديه فلم يعلمنا أكثر من طريقة استخدامها " فى البدء كانت الكلمة " وهذا يفضى إلى أن الخطوة العملية نحو التقدم تبدأ بالتأصيل ، البداية الصحيحة ، والتأصيل له جانبان لايمكن أن يستقل أحدها عن الآخر : أن تقوم فى بلادنا مراكز للعلوم المتقدمة يمكن لعلماء العرب والمسلمين المنتشرين فى أرجاء العالم اليوم أن تقوم على جهودهم مثل هذه المراكز بما فيها من مختبرات وأجهزة علمية . أما الجانب الثانى فيتمثل فى قضية اللغة ، فالأبحاث التى يقوم بها العلماء فرادى أو مشتركين ، فى مختلف أنحاء العالم تنشر فى كتب أو كراسات أو مجلات علمية ، ولابد لنا من جمع هذه المواد العلمية وترجمتها إلى لغتنا ، كما فعل أسلافنا حين أقاموا بيت الحكمة لترجمة تراث اليونان العلمى ، فالبداية الصحيحة لتقدمنا العلمى ، هو أن تكون هذه المراجع والدراسات والأبحاث بين يدى الدارس بلغته العربية (نفسه)

ويتجلى هذا الوعى بالهوية ، وهذا الاتساق مع (الذات) و(الآخر) فى الإلحاح على " إقامة الجسور ...

شكرى عياد .. والترجمة

تمثل الترجمة جسراً من جسور النهضة ، أو محوراً من محاور مشروع النهضة العربية للعبور الحضارى بالعالم العربى ، وهى نشاط يتجه إلى تحقيق أهداف التنمية الثقافية والتنمية الشاملة .

وبقدر ما يحذر شكرى عياد من التفريط فى الهوية الثقافية (ولو حرصنا على هويتنا الثقافية لعرفنا اتجاهنا وملكنا أمورنا (بين الفلسفة والأدب) فهو يؤكد كذلك أن هذا لايعنى إزاحة الثقافة الغربية " فجدوى الاتصال بالثقافة الغربية لاينكرها إلا الحمقى ودعوى

الاستغناء عن هذه الثقافة لا يدعيها إلا الجهال ، والخوف من فقدان الذاتية لايستشعره إلا الضعفاء" (بين الفلسفة والأدب)

إن استراتيجية التعمير الحضاري ، وهي لب مشروع النهضة عند شكري عياد ، تسعى أن تنفي الاستلاب أو الاغتراب ، وعلة هذا الاغتراب " أننا نعيش في الثقافة الغربية بوجدان شرقي ، كما يعيش العامل داخل النظام الرأسمالي بوجدان الصانع الفردي . ولاخلاص من هذا الحال إلا بأن يكون لنا وجدان واحد ووعي واحد سّمه وعيا عربياً إسلامياً ذا طابع حديث ، أو وعيا حضاريا حديثا عربي السمات إسلامي الروح ، هو على كل حال وعى لم يخلق بعد ، وإلى أن يخلق فنحن أمة تعيش بين الوجود والعدم " (نفسه)

إن إقامة الجسور بين ثقافتنا والثقافة الأخرى تقتضي أولا أن نتعمق في ثقافتنا نفسها .. وأيضا فاننا لن نستطيع أن نفهم ثقافتنا في أعماقها إلا إذا أمكننا أن ننظر إليها من الشاطيء الآخر ، أي من منظور الثقافة الأخرى (الهلال ، يناير ١٩٩٢)

واللافت للنظر أن هذا الجسر (الترجمة) يطرح فكرة الالتفات للثروة الهائلة من كنوز لغتنا العربية المطمورة في أقبية المعاجم العربية التي يتعين علينا أن نفتش عنها ونجلو ما علاها من غبار الإهمال ، وأن نتسلح بحس عالم الآثار أو الاركيولوجي فنلتقط تلك الحفائر اللغوية لإنعاشها ، كما نجتهد في نحت أو سبك ما يفي بحاجتنا لألوف من المعاني والأفكار الجديدة، في الثقافة والعلم .

الصراع اللغوي

لقد اجتازت الحضارة العربية الإسلامية قروناً من الظلم والظلام دون أن تموت ، بل ظلت قوتها كامنة في هذين : الدين واللغة . وما دمنا مكلفين بالدفاع عن ديننا ، وهو جوهر حضارتنا فنحن مكلفون أيضا بالدفاع عن لغتنا . ولكن الدفاع ليس مجرد كلمة تقال ، الدفاع فعل إنساني بل هو قمة الأفعال الإنسانية لأن هدفه هو المحافظة على الذات .

ويرى شكري عياد أن العلاقة بين الفصحى والعامية علاقة تكامل لاعلاقة تعارض . وليس للعامية تراث إلا في الفصحى ، كما أنه يرى أن الاهتمام بدراسة اللهجات العامية والآداب الشعبية لايناقض الحرص على الفصحى ، وهو لايتحرج أن تدخل العاميات في الحوار المسرحي والفصحى (لنتذكر أن المتكلم هنا ليس شكري عياد الناقد فحسب بل الفنان المبدع) إن المشكل ليس في الجدال بين المجددين والمحافظين من أنصار العامية أو الفصحى ، فالقضية

أعمق من هذا بكثير إذ إنها تمس البعد القومى من وجودنا . فالتهديد المتزايد والحقيقى للغة العربية الفصحى وتراثها لايأتى من قبل اللهجات العامية وآدابها ، بل من قبل اللغات الأوربية التى تعمل منذ زمن غير قصير على أن تصبح لغة النخبة فى البلاد العربية . فاللغتان الإنجليزية والفرنسية - على الخصوص - تبسطان على العالم العربى جناحين عريضين: الإقتصاد او التكنولوجيا ولا غنى لنا عن الاقتصاد أو التكنولوجيا إذا أردنا أن نعيش فى عالم اليوم (فى البدء كانت الكلمة) .

من هنا فهو يؤكد أن اللغة العربية الفصحى تظل - مادامت هى لغة الثقافة العليا - مسيطرة على لهجاتها ، وتظل بينها تلك العلاقات المتشابكة الحية التى تكون بين الطبقات فى المجتمع الواحد : علاقات أخذ وعطاء ، ودرجة من تقسيم العمل ، ولكن اللغة الأجنبية الواغلة تدمر هذا النسيج المتشابك كله وهذا ما يجب أن نحرص على ألا يكون ، ولاسبيل إلى منعه إلا بمعرفة مسالكه .. ومعرفة هذه المسالك بواسطة الدراسات التاريخية والدراسات الميدانية المعاصرة أيضا ، هى المهمة التى يجب أن ينتدب لها علماء اللغة العرب ، والمجال الذى يمكنهم أن يثبتوا فيه أصالتهم ، ويقدموا إضافاتهم الثمينة إلى الحصيلة الإنسانية فى علم اللغة . (فى البدء كانت الكلمة)

ينبغى علينا أن نعى الدرس جيداً فهل يملك مهزوم مصيره ؟ (الحضارة العربية) إننا لكى نراهن على المستقبل لابد من التسلح بروح العصر "العلم"

شكرى عياد .. والتراث

ما مدلول كلمة "التراث " ؟ وفى أى سياق كانت تستخدم ؟ وهل ثمة علاقة بين المدلول القديم ودلالته التى نتعامل بها فى خطاب الثقافة المعاصرة .

المتأمل فى سبيكة مادة "ورث" أو "أرث" يلحظ دوران الكلمة فى سياقات مختلفة وفى حقول معرفية من الثقافة الإسلامية فـ "ورث" فلان أباه يرثه وراثة وميراثاً ، والتراث ما يخلفه الرجل لورثته ، والتاء فيه بدل من الواو . والإرث فى الحسب والورث فى المال (لسان العرب مادة ورث ، تاج العروس مادة (أرث) .

والوارث : صفة من صفات الله عز وجل ، وهو الباقى الدائم الذى يرث الخلائق ، ويبقى بعد فنائهم ، والله عز وجل يرث الأرض ومن عليها ، وهو خير الوارثين ، أى يبقى بعد فناء الكل ، فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لاشريك له .

أما كلمة "تراث" فقد وردت فى القرآن الكريم مرة واحدة "وتأكلون التراث أكلاً لمّا ، وتحبون المال حباً جماً (الفجر ١٩ - ٢٠) وقد فسرّ "القرطبى " وتأكلون التراث " أى ميراث اليتامى ، وأصله الوارث من ورثت ، فأبدلوا الواو تاء ..(لمّا) اللّم : الجمع ، يعنى أنهم يجمعون فى أكلهم بين نصيبهم ونصيب غيرهم .

أما كلمة "ميراث " فقد وردت فى القرآن الكريم مرتين فى سورتين : "ولله ميراث السماوات والأرض " (آل عمران/ ١٨) وما لكم ألا تنفقوا فى سبيل الله ولله ميراث السموات والأرض "(الحديد/ ١٠) قال القرطبى " أخبر تعالى ببقائه ودوام ملكه . وأنه فى الأبد كهو فى الأزل غنى عن العالمين ، فيرث الأرض بعد فناء خلقه وزوال أملاكهم فتبقى الأملاك والأموال لامُدعًى فيها . فجرى هذا مجرى الوراثة فى عادة الخلق ، وليس هذا بميراث فى الحقيقة ؛ لأن الوارث فى الحقيقة هو الذى يرث شيئاً لم يكن ملكه من قبل ، والله سبحانه وتعالى مالك السموات والأرض وما بينهما ، وكانت السموات وما فيها والأرض وما فيها له وأن الأموال كانت عارية عند أربابها ؛ فاذا ماتوا ردّت العارية إلى صاحبها الذى كانت له فى الأصل"

لم تستخدم كلمة "تراث" ولا كلمة "ميراث" ولا أيا من المشتقات من مادة (ورث) للدلالة على معنى الموروث الثقافى والفكرى - وهو المعنى المعطى فى الخطاب المعاصر (محمد عابد الجابرى / التراث والحداثة)

إن لفظ "التراث" فى الخطاب العربى الحديث المعاصر يكتسب معنى مفارقاً لمعنى مرادفه "الميراث" فى الاصطلاح القديم . "ذلك أنه بينما يفيد لفظ "الميراث" التركة التى توزع على الورثة ، أو نصيب كل منهم فيها ، أصبح لفظ "التراث" يشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب ، أى إلى التركة الفكرية والروحية التى تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفاً لسلف . وهكذا فاذا كان "الإرث" أو الميراث " هو عنوان اختفاء الأب وحلول الإبن محله ، فان التراث قد أصبح بالنسبة للوعى العربى المعاصر ، عنواناً على حضور الأب فى الإبن ، حضور السلف فى الخلف ، حضور الماضى فى الحاضر " (محمد عابد الجابرى ، التراث والحداثة) .

ولايتسنى للقارىء فى فكر شكرى عياد أن يتعرف على مفهومه للتراث ، ووظيفته إلا إذا وضع هذا المفهوم فى سياق انشغال شكرى عياد بالهموم الحضارية للوطن وفى إطار النظرة أو المنظور التاريخى للثقافة العربية . ويلحظ شكرى عياد أن كلمة "التراث" تحظى عندنا نحن

العرب - بشيء من القداسة - ويصف النظرة السائدة للتراث بالميتافيزيقية" ويعنى بهذا الوصف "أن التراث عندنا فوق متناول الفكر العادى ، فاذا أردت أن تفهمه فيجب عليك أن تعطل مبادىء الفكر التى تطبقها فى سائر شئون حياتك ، من أجل مبادىء أخرى خاصة بهذا الموجود المتعالى (على هامش النقد) .

وفى موضع آخر يلح على هذه الفكرة " إننا نفضل نظرة ميتافيزيقية إلى التراث تبعده ، ما أمكن البعد ، عن الحياة الواقعة وترفعه فوق سير التاريخ ، وتملؤه بقصص الخوارق والمعجزات . نحن فى حقيقة الأمر ، لاندرس التراث ولكن نصنعه "(على هامش النقد)

وتأكيد شكرى عياد أننا لاندرس التراث ، ولكن نصنعه تضع قضية التراث فى دائرة القارىء / المتلقى ، ومعنى هذا أننا ينبغى أن نكون على وعى بأننا حين نستدعى التراث ، إنما نكون نحن عنصراً فاعلاً ومكوناً من مكونات النص التراثى ، فالقارىء للتراث هو قارىء فى زمن لاحق ، وهو بشكل ما ، يؤدى دور الوساطة بين الماضى والحاضر ، إذ إنه كقارىء لايستطيع أن ينظر إلى الماضى كشىء مستقل قائم بذاته ، ولايسعه إلا أن يتأمل أيضاً موقع هذا الماضى من الحاضر ، ففكر القارىء وأدواته مستمدة من الحاضر ومن تطلعاته إلى المستقبل .

إن القارىء فى الزمن اللاحق ، للنص التراثى ، لايستطيع أن يتجاهل أو يغض الطرف عن " تاريخ هذه النصوص ، وعن حظها من الاستيعاب والأثر بين الأجيال . فنحن حين ندرسها اليوم ، ندرسها أيضا ، كنصوص حاضرة ، نستحضرها ونستوعبها فى اللحظة الراهنة (راجع، ناجى نجيب ، الرحلة إلى الغرب ، والرحلة إلى الشرق) ومعنى هذا أن فعل القراءة يجعل المقروء معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الإيديولوجى ، ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص . ومن جهة أخرى . . . أن نجعل المقروء معاصراً لنا ، ولكن فقط على مستوى الفهم والمعقولية ، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن . إن إضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارىء معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارىء ، الشىء الذى قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير فى إغناء ذاته أو حتى فى إعادة بنائها (عابد الجابرى ، نحن والتراث) وعلى هذا فجعل " المقروء معاصراً لنفسه معناه فصله عنا . وجعله معاصراً لنا معناه وصله بنا (نفسه)

والحديث عن تاريخ الأدب وعلاقته بالتراث يشدنا إلى علاقة تاريخ الأدب بالتاريخ العام ، وكان إلى عهد قريب يدور حول تاريخ الدول والملوك " أى ربط العصر بالفرد - البطل المعجزة.

أما الشعوب فكم مهمل . (وهكذا ظل تاريخ الأدب عندنا ملتصقاً بتاريخ الدول) وتولد عن هذه النظرة الاحتفال بالشخصية الأدبية ، بأعلام الشعر ، وإغفال الظواهر الفنية لشعر الحياة العامة والشعراء المجهولين ، وعلى هذا (فربط التاريخ الأدبى والثقافى بالدول لايعطى هذا التاريخ صفة العلمية ، أما ربطه بأشخاص الحكام فلابد أن يذعم النظرة إليه على أنه سلسلة من المعجزات . وتتبدى هذه النظرة فى " إدعاء " الحكام الأتقراطيون قديما وحديثا ، فى الشرق والغرب ، من أنهم يتلقون نوعاً من الوحى (على هامش النقد)

على أن عياد يتعقب جذور تلك النظرة (الميتافيزيقية) فى وعى الشعوب العربية فيرى أن كل الخصائص الفكرية التى تميز ثقافتنا القديمة أو المعاصرة ، تجد لدى الكثيرين تفسيرين جاهزين :

أحدهما هو التفسير العنصرى ، ومؤداه أن العرب اختصوا بصفات عقلية معينة ، جعلتهم يعرضون عن القصص والتمثيل ، ويتخلفون فى ميدان الفلسفة . ولعل القائلين بهذا التفسير يرفضون رفضا قاطعاً وصفنا نظرة العرب إلى تراثهم بأنها ميتافيزيقية ولكننا فى نقاشنا الحاضر ، لانود أن نتابع البحث فى هذه القضية القديمة العنيدة ، بل نرى من الجائز أن ننحيها اعتماداً على مبدأين :

أحدهما عام والآخر خاص ، أما العام فهو أن التفسير العنصرى يتراجع الآن فى شتى فروع العلوم الاجتماعية ، فلاوجه للتمسك به هنا ، وأما المبدأ الخاص فهو أن التراث الأدبى المكتوب بالعربية لم يكن من صنع العرب وحدهم ، بل شاركت فيه عناصر كثيرة ، وهذا وحده قد يكون دليلاً كافيا لرفض التفسير العنصرى من أساسه .

والتفسير الثانى هو التفسير الدينى ، وقد كانت للعالم العربى - حقا - حياته الدينية المتميزة عن الحياة الدينية فى الغرب ، ولكن هذا بحث يجب أن يعنى به علماء التاريخ المقارن للأديان ، لنعلم طبيعة هذا الاختلاف ومداه ، وفرق بين ثوابت الحضارة ومتغيرات التاريخ وإلى أن يبلغ البحث فى هذه الأمور درجة كافية من الدقة الموضوعية ، لايسعنا تفسير كل اختلاف بين ثقافة العرب وثقافة الغرب بالعامل الدينى (نفسه) .

التراث والخوف من مواجهة الواقع

ويميل شكرى عياد إلى تعليل الالتفات نحو التراث كرد فعل للخوف من مواجهة الواقع " وأمامنا تفسير ثالث أقرب من هذين إلى القبول ، لأنه يعتمد على ظاهرة تتكرر فى شتى

جوانب الحياة اليومية العربية . لا فى الأدب وحده ، ويمكن أن تعزى إلى الظروف التاريخية التى يمر بها العالم العربى فى الوقت الحاضر ، أعنى ظاهرة الخوف من مواجهة الواقع . فالعرب يدركون إدراكاً متزايد الوضوح أنهم متخلفون عن حضارة العصر ، جهودهم للحاق بهذه الحضارة لاتهيء لهم التوازن النفسى الكافى ، ومن ثم فهم محتاجون إلى الاحتماء " بالتراث " على أنه ملجأ حصين من العواصف (نفسه) .

وهذا الارتماء فى التراث - فى الماضى - والهروب من الحاضر ، آية على اختفاء النظرة العقلانية ، واهتزاز الثقة بالنفس ، ومن المؤكد أن هذه النظرة إلى التراث ستتغير " عندما يكون الموقف الاجتماعى مبنيا على الاضطراب وعدم الثقة ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يكون موقفا عقلانيا ، بل الأرجح أن يكون كما وصفناه : موقفا ميتافيزيقيا يحبذ تعطيل الأسباب وإسقاط القوانين لأنه يجد فى ذلك راحة وقتية ، وعندما يستعيد الوعى العربى شيئاً من الثقة بالنفس ، وعندما يختار طريقه ، وتثبت قدماه على هذا الطريق ، سنجد نظرة عقلانية إلى التراث " نفسه)

كيف نفهم التراث

على أن الاهتمام بالتراث يكاد يكون سمة مصاحبة للصحوة القومية / الرومانسية وتمجيد الصم الخوالد . وشكرى عياد " يحرر " مفهوم عبارة " إحياء التراث " مما شابها " أليس معنى إحياء الشىء إعادته إلى الحياة ؟ وكيف نعيد إلى الحياة كتاباً ألف منذ بضع مئين من السنين، وكانت لكل كلمة منه ، وقت تأليفه ، ارتباطاتها الخاصة التى يعرفها أبناء العصر ، كما كان للكتاب كله بوصفه عملاً إنسانيا مكانة ووظيفة وسط التيارات السياسية والاجتماعية والأدبية التى ماج بها عصره " (نفسه) إننا إن لم نعرفه هذا النوع من المعرفة فما أحييناه" وهو - عياد - هنا يؤكد أهمية أن نضع النص المحقق فى سياق عصره ، وثقافة هذا العصر . وعلى هذا " فاحياء التراث يعنى فهمه ، وليس التحقيق والنشر إلا مقدمة للفهم . بل إن الفهم نفسه غير كاف للإحياء ، ففهم النصوص القديمة فى ضوء علاقاتها القديمة يمكن أن يبعث فيها الحياة للحظات ، ولكنها لاتلبث أن تموت إذا لم تستطع أن تتنفس هذا الحاضر . أو بتعبير بعيد عن المجاز ، لاقيمة للتراث إلا إذا فهمناه فى ضوء ثقافة العصر، بحيث يصبح جزءاً من ثقافة العصر " (نفسه)

هذا الجهد بحاجة إلى جهود كثيفة من الدارسين ، ومن حصاد هذا التراكم المعرفى " يلتحم حاضرنا بماضينا ويعيش ماضينا فى حاضرنا ، ككل أمة حية . على نحو ما نعلم " إن الآداب القديمة تحيا فى الآداب الحديثة " هكذا يتم التواصل .

إن على نخبة المثقفين ، من ينشغلون ويشتغلون بالتراث ، رسالة مهمة تتمثل فى تقديم هذا التراث للقارىء المعاصر " . . . ليس بسرد ما يسمى فى كتب المدارس الثانوية بالصور الفنية أو المحسنات البلاغية ، أو ما يسمى فى كتب أرقى من ذلك بالصنعة والخيال والأسلوب والأصباغ والألوان ألخ بل باظهار عمق صلتها بالحياة "(نفسه)

دراسة التراث . . لماذ ؟!

يجيب شكرى عياد عن هذا السؤال :

" التراث الأدبى يدرس لغرضين :

الغرض الأول : الاستمتاع بروائعه ؛ فنحن نقرأ آدابنا القديمة كما نقرأ الآداب الأجنبية، لنهذب أذواقنا ، ونوسع آفاقنا ونعمق إحساسنا بالحياة . لو اقتصرنا على ما يكتب فى عصرنا ولغتنا لبقى شعورنا ضحلاً ، وذوقنا غفلاً ، وفهمنا لطبائع الناس والكائنات محدوداً بظروف تاريخية معينة . فنحن نرحل فى الزمان والمكان لندرك أن الإنسان مشروع لايكف عن النمو ، وحياة لاتكف عن التحول ...

والغرض الثانى : أن نعرف أنفسنا ، فالتراث الأدبى هو ذاكرة الأمة ، والأمة التى تصاب بفقدان الذاكرة تخسر حاضرها ومستقبلها كما خسرت ماضيها (نفسه) والغرضان يجتمعان غالباً . فنحن نقرأ لنستمتع ونتعلم فى الوقت نفسه . ومع ذلك فان فى تجارب الأمم لحظات مشرقة وأخرى أقل إشراقاً ، وفيها أيضاً لحظات حالكة الظلام ، وتراثها الأدبى يمتد خلال هذه العهود بحظوظها المختلفة ومن أجل هذا يكون اهتمامنا أكبر بعهود الخصب والعطاء، فنقرأ أدابها لننتشى مرتين :

نشوة الأدب نفسه ، ونشوة لتذكار تلك العهود المضيئة .

الأدب فى عصور الانحدار

ويتساءل عياد : " ... وماذا عن العهود المعتمة أو المظلمة ؟ إن هذا الأدب قلما يناسب أذواقنا أو يرضى كبرياء نا ، ولذلك نميل إلى إهماله كما نميل إلى نسيان التجارب المؤلمة أو المخجلة التى مرت بنا . فهل نحن محقون فى هذا الإهمال ؟ "

وهنا يتكىء عياد على الفرض الثانى من دراسة التراث وهو " المعرفة " (ومن المحقق أننا كلما إزددنا معرفة بالشىء زادت قدرتنا على رؤية الجوانب التى يمكن أن تمتعنا فيه ومن ثم لايخلو الأدب فى عصور الانحدار من متعته الخاصة ، ولو أننا لم نعد ننظر إلى هذا الأدب على أنه نماذج عليا جديرة بأن نحتذيها أو نبنى عليها :

من هنا ، يدعو شكرى عياد إلى توجيه أنظار الباحثين نحو دراسة "عصور الانحدار " (الفترة الممتدة من سقوط بغداد فى أيدى التتار سنة ٦٥٦ هـ إلى بداية العصر الحديث) . (هذا إذن حدث سياسى واحد يندرج فى سلسلة من الحوادث لعل بدايتها كانت دخول البويهيين بغداد قبله بنحو ثلثمائة عام . فهو - برغم بروزه وضخامته - لايكسر استمرارية الثقافة العربية أو الأدب العربى ، وأهم من ذلك أن هذه الفترة التى نسميها عهود الانحدار هى السلف المباشر للعصر الحديث . هى الفترة التى ترسخ فيها نظام الإقطاع وانصهرت العناصر العربية المختلفة فى شعوب محلية السمات ، عربية اللسان ، إسلامية الانتماء ، واتسعت الهوة بين هذه الشعوب وحكامها الغرباء ، الذين لم يكن لمعظمهم حظ يذكر من الثقافة العربية فطرة ولا اكتسابًا فاتسع المجال لنمو الآداب العامية على حساب الأدب الفصيح ، هذه هى الشعوب العربية التى صحت على طرقات الحضارة الغربية الحديثة .

ومعنى هذا أن الآداب العامية ينبغى أن تحتل مكانها اللائق بوصفها التعبير الصادق عن روح الشعب العربى ، كما أنها جزء من التراث .

وقد تميز العصر الحديث بنوعين من رد الفعل : فهو من جهة رد فعل ضد الحضارة الغازية ، ومن جهة أخرى رد فعل ضد بلادة عصور الانحدار ومن هذين النوعين المتناقضين من رد الفعل أصبح التمزق النفسى هو السمة المميزة للأدب العربى الحديث " (نفسه)

شكرى عياد .. والأصالة والمعاصرة

والحديث عن موقف " شكرى عياد " من " التراث" يستدعى موقفه من الأصالة : " إن الأصالة " مثلاً يمكن أن تفهم - وينبغى أن تفهم - على أنها فهم التراث فهما مستقلاً " . . والمعاصرة - . . . أليس معناها أن نفهم عصرنا فهما جيداً كى نستطيع أن نتعايش معه ؟ وهل عصرنا إلا هذه النظم والمؤسسات التى جاءت بها الحضارة الغربية فمن منا عكف على دراستها وفهمها ؟ والأدهى أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة يجب أن يكون شيئاً فى صلب الثقافة المشتركة ، فلو تخصص ناس فى " الأصالة " أى فى قراءة التراث ، وآخرون فى " المعاصرة " أى فى دراسة الثقافات الغربية لتسرب الأولون فى الماضى ، وذاب الآخرون فى الأجنبى - (المذاهب الأدبية والنقدية) وبعض الناس يتحدثون عن " الأصالة " وفى وهمهم أنهم يستطيعون أن يضعوا حدوداً معلومة للجديد ، مع بقاء القديم على قدمه . فهم يخشون هذا الجديد الأجنبى كما أنهم لايثقون بقديمهم (فى البدء كانت الكلمة) .

وفى محاولة للحفر عند الجذور ، نتعقب كلمة الأصالة فى المعاجم فنجد أن " الأصل : أسفل كل شىء وأَصَّلَ الشىء : قتله علمًا فعرف أصله . وفلان أصيل الرأى وقد أَصُلَ رأيه

أصالة . أصُل الرأى : جاد واستحكم أصّل الشىء : جعل له أصلاً ثابتاً يبنى عليه . والأصالة فى الرأى : جودته ، وفى الأسلوب : ابتكاره وفى النسب : عراقته . اللسان ، المعجم الوسيط . ومعنى هذا أن الأصالة تنهض على شىء ثابت ، محكم وأن الابتكار نتاج للأصالة .

ويشرح شكرى عياد الأصالة " إن الأصالة لاتعنى التقوقع والانطواء على الذات ، فهذا معناه الموت كذلك لاتعنى الأصالة الثبات على صورة واحدة من صور الحضارة ، فالحياة حركة دائمة ولو سألنا أنفسنا عما نقصده بالأصالة على وجه التحديد لاختلفت الأجوبة حتما . هل نقصد أن نبقى محافظين على صورة الحياة العربية الإسلامية فى القرن الأول أو الثانى أو الثالث للهجرة ؟ فقد اختلفت صورة الحياة العربية الإسلامية ، قليلاً أو كثيراً ، من قرن إلى قرن ، بل من جيل إلى جيل . واختلاف صور الحياة يعنى اختلاف الثقافة . إذن فلا مفر من أن نبحث فى تاريخ حضارتنا ونتعمق البحث ، كما نتعلم حضارة العصر الحاضر ، حضارة الغرب حتى نحسن العلم ، وعندئذ فقط يمكننا أن نظهر من حضارتنا شكلاً جديداً قادراً على أن يعيش العصر ، ويتعامل مع ثقافة العصر ، تماماً كما تعلم الغرب من أجدادنا العرب فى عصر النهضة الأوروبية ، ورجع فى الوقت نفسه إلى التراث اليونانى يقتله بحثاً . فأبرز حضارة أوروبية جديدة حضارة مبدعة بقدر ما هى أصيلة " (فى البدء كانت الكلمة) .

ويتابع " شكرى عياد " ورود كلمة " الأصالة " ومشتقاتها فى الحصاد النقدى للعشرينيات. " والثلاثينيات " فلم تكن " الأصالة " واحدة من المقابلات الأربع التى شغل بها ذلك العهد : التقليد والابتكار ، القديم والجديد . ولكن الحديث عن الابتكار مهد لفكرة الأصالة من بعد " (الرؤيا المقيده) وتأتى كلمة " الابتكار " علامة على الارتقاء فى مدارج النهضة بعد التقليد ، ولتعكس مدى التفرد أو استقلال الشخصية أو بتعبير هيكل " ببروز الذاتية " . ويستدعى شكرى عياد رأى توفيق الحكيم فى معرض الحديث عن اقتباس فن التمثيل العربى عند الغربيين : يبدأ الفن من النقل وينتهى إلى الأصالة . يبدأ من المحاكاة وينتهى إلى الابتكار . ويعلق شكرى عياد على هذا الرأى بأن الأصالة بهذا المعنى ضد التقليد ، ولافرق بين أن يكون التقليد لآثار فى اللغة العربية أو فى لغة أجنبية . فالأصالة تعنى التخلص من هذا التقليد على كل حال .

ويرى شكرى عياد أن الخصائص " القومية " والموهبة " الفردية " صفتان تجتمعان فى الأدب المبتكر" بنسب متفاوتة ، والأدب المبتكر يوصف " بالأصالة " على الاعتبارين : فيكون

معبراً عن الخصائص القومية للشعب الذى أنتج فيه ، واللغة التى كتب بها ، كما يكون معبراً عن ذاتية صاحبه التى تجعل ما ثقفه من تراث لغته ، وما أفاده من ثمرات الثقافة الأجنبية ، عناصر تذوب فى كيان جديد مختلف عن سابقيه . والجامع بين المعنيين هو الذاتية أو الشخصية : ذاتية الأمة إذا نظرنا إلى الأدب القومى فى مجموعه ، ، مقارناً بآداب الأمم الأخرى ، وذاتية الكاتب الفرد إذا نظرنا إلى إنتاجه مقارناً بانتاج نظرائه ومعاصريه فى قومه ولغته .

واجتماع الذاتيتين أو افتراقهما هو مشكلة الثقافة العربية فى عصرنا وبما أن المعنيين متضمنان فى كلمة " الأصالة" فاننا نستطيع القول بأن " الأصالة " تلخص مشكلة الثقافة العربية المعاصرة " (الرؤيا المقيدة) .

على أن وقوع كلمة " الأصالة ، بين التعبير عن الخصائص القومية والتعبير عن الشخصية الفردية " يشى بموقف حضارى معين ، كما يعبر عن حقيقة أدبية . أما الحقيقة الأدبية فهى أن الموهبة الفردية لايمكن أن تزدهر بعيداً عن التراث . فالموهبة الفردية تعبر عن نفسها من خلال لغة، واللغة هى نظام من العلاقات خلقته أجيال كثيرة ، وتعاقب عليه مواهب شتى فأصبح يحمل عطر هذه المواهب جميعها ؛ ولايمكن أن يكون الكاتب أصيلاً ، أى ذاتياً فى تعبيره إذا لم يعرف مداخل هذه اللغة ومخارجها - ولطائفها ودقائقها ؛ وإن كانت هذه المعرفة لاتكفى ليسمى أصيلاً ، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى الذخيرة التى تلقاها عن سابقيه شيئاً من عطره هو ، شيئاً يختلف عن القديم ويلتئم معه فى الوقت نفسه .

وأما الموقف الحضارى فربما كان أكثر تعقيداً . فنموذج الأديب العربى فى العصر الحديث هو نموذج الفرد الثائر على جمود التقاليد ، الذى يحاول أن يعيش عصره ، وأن يخلق رؤيته الخاصة ، ومن ثم فلابد أن يكون قدر من أصالته إثباتاً لذاتيته فى مواجهة مجتمعه ، وانحيازاً إلى الانماط الغربية الجديدة فى مواجهة الأنماط الموروثة . ومهما يكن فى هذا الانحياز من معنى التأثر بل التقليد ، فانه لايزال يرى نفسه صاحب دعوة جديدة تصطدم بالقديم . ولكنه من جهة أخرى يعيش فى عالم مادى يخنق الفردية ، ويضع البشر فى قوالب ، ولهذا فهو يكفر بهذا العالم الجديد ، ويفر إلى عالم آخر أكثر إنسانية إلى العالم الذى يحدثه عنه تراثه ، سواء أكان تراثاً شعبياً أم مكتوباً ، ويشعر أنه أكثر صدقاً مع نفسه فى ذلك العالم القديم . وهنا تكون أصالته فى محافظته على تراثه .

نقيضان يعيش بينهما الأديب العربى المعاصر . فكيف يوفق بينهما لتكون الأصالة طابعاً متسقا تتحد فيه قيم الجماعة بقيم الفرد ، وخصائص القديم بخصائص الجديد ؟

هذا هو إشكال الثقافة العربية المعاصرة والذين نجحوا فى حل هذا الإشكال من أدباء الجيل الماضى إنما فعلوا ذلك عن طريقين : نقد القديم والاختيار من الجديد .

فهم حينما يثورون على القديم وينكرونه إنما ينكرون الساقط منه ، ،حينما يعنون به إنما يتعهدون منه ما يرون أنه جدير بالبقاء . وهم يؤمنون بالتجديد لأنهم يؤمنون بالتطور والاستحالة ، والجديد يتضمن الاتصال بالغرب والأخذ منه ، ولكن مسار التاريخ العربى الإسلامى يختلف عن مسار التاريخ فى أمم الغرب ، وإذن فلا يجب أن يكون حاضر ثقافتنا صورة من ثقافة الغرب ، بل لايمكن أن يكون كذلك ، وهذه نتيجة طبيعية إذا سلمنا بأن التجديد تطور واستحالة ، لأن التطور عملية حيوية تسير وفق منطق خاص بالكائن الحى ، وليست نقلاً عن كائن حى آخر .

كانت هذه هى المبادىء التى أرساها أعلام التجديد فى الجيل الماضى . وهى مبادىء تتفق اتفاقاً تامًا مع الأصالة أو البحث عن الأصالة ، وإن كان استعمالهم لهذه الكلمة قليلاً أو نادراً . (الرؤيا المقيدة) .

كان الجيل الماضى فى نقده لتراثنا العربى وانتفاعه بالثقافة الغربية يسير على نهج قويم من النقد والاختيار . . . وهكذا استطاع الجيل الماضى أن يتغلب على اشكال الذاتية والقومية (الرؤيا المقيدة) .

على أن الجيل الماضى أسقط من الحساب التيار السيريالى الذى كان من نتاج فترة الحرب وما بعدها ويعبر عن اهتزاز قيم الحضارة برفضه الأشكال المنطقية فى الفن . " هذا التيار إن تجاهله هيكل فقد أنكره العقاد صراحة فى مناسبات كثيرة ، ولكن الجيل الحاضر لم يعد يستطيع أن يزيحه من أمامه دون اكتراث ، بعد أن أصبح لامتداداته خطرها فى الثقافة الأوروبية المعاصرة ، ... إزاء هذه التيارات الحديثة فى الأدب أصبحت كلمة الأصالة كلمة جوهرية ، معياراً يقاس به قدرة الأديب على أن يحتفظ بذاته - الفردية والقومية - على الرغم من المؤثرات الخارجية ... وتظهر هذه المتناقضات التى تحتوى عليها كلمة الأصالة اليوم فى عمل مثل " يا طالع الشجرة " لتوفيق الحكيم ، ومقدمته يمكن أن تكون دليلاً هاديا لنا فى تحديد مفهوم " الأصالة " فى نقدنا المعاصر وإن لم ترد كلمة " الأصالة" نصا ... (إن توفيق الحكيم) يقرر صراحة أن " السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح الخ هى

التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى ... إن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم ، وهكذا تتصالح الأطراف المتناقضة ويتلاءم الأصيل والجديد ، وينحل إشكال الثقافة العربية المعاصرة (الرؤيا المقيده) .

إن المبدأ الذى أرساه جيل المجددين ، وهو مبدأ الاتساع فى الثقافة مع الصدق فى التعبير، مبدأ صحيح ، ولكنه مع الثورة المستمرة فى الاشكال الأدبية ، والتباعد بين هذه الأشكال وبين تراثنا الأدبى الرسمى ، لم يعد كافيا لتحقيق الأصالة " إلا أن يستند إلى درس نقدى عريق للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين الأصول العربية ، سواء أكانت أصولاً رسمية أم شعبية ، وهذه الدراسة هى ما نسميها " بالتأصيل " والتأصيل ، مثل كل ظاهرة أدبية ، عمل يقوم به الأديب المنشى قبل أن يقوم به الناقد الدارس ...

ومن مناقشة مفهوم الأصالة " وضح لنا أنها تمت بنسب قريب إلى الموقف الحضارى الذى تعيشه الأمة العربية الآن بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، ...

لقد انتهينا إلى أن " الأصالة " تتضمن معنى الديمومة والاستمرار . أما المعاصرة فعلى الرغم من استعمالها المبهم من حيث التحديد الزمنى فان معناها يتضح بملاحظة نقيضها وهو القدم . ومن هنا يبدو أن " المعاصرة " تمثل جانب الحركة التقدمية فى مركب الديمومة الذى يكون الأصالة ، فعندما يتوقف الإنتاج الأدبى والفكرى عن الشعور بمشكلات العصر والتصدى لها تستحيل الأصالة جموداً". وعند شكرى عياد أن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالحاضر... فنحن ننظر إلى الماضى دائماً بمنظار الحاضر . ولكن المعاصرة أخص من ذلك ، إذ إنها تعنى حقبة متجانسة تمتد من الحاضر وتتبعه إلى بداياته ، أى إلى بداية مشكلاته ، ومن هنا فان الحدود الزمنية للمعاصرة يمكن أن تتسع أو تضيق ، ولكنها على كل حال - يجب أن تظل مرتبطة بالديمومة التاريخية ... بناء على ذلك ، فان الحد الزمنى الأعلى للمعاصرة - بالنسبة إلى العالم العربى - يمكن أن يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر .

إن التحديات التى تعرض لها العالم العربى وحرص أبنائه على إزاحة الوجود الاستعمارى من المنطقة العربية أثبتت أن العالم العربى يجب أن يعتصم بتراثه ومن ثم برزت دعوة التجديد كما برزت دعوة الأصالة (الرؤيا المقيدة) .

شكرى عياد .. والحداثة

وفى رصده للمذاهب الأدبية والنقدية يرى شكرى عياد أن التيار المقابل لتيار " الأصالة المعاصرة " هو تيار " الحداثة " (اللغة والإبداع) .

ويقف شكرى عياد أمام عطاء الجيل الذى نشأ فى ظل الاحتلال، وهذا الجيل من أخصب أجيال النهضة إنتاجاً وأوسعها تاثيراً . فتح للثقافة العربية نوافذ بل أبواباً على الثقافة المعاصرة ، أي ثقافة الغرب . وضم الأدب العربى الحديث إلى أسرة الآداب الأوروبية ، بل حاول مثل هذه المحاولة فى الأدب العربى القديم أيضا (اقرأ ابن الرومى ، للعقاد) بل فى الثقافة بوجه عام (اقرأ مستقبل الثقافة فى مصر ، لطه حسين) ، وكان شباب هذا الجيل أصرح من كبارهم ، فالرعيل الأول من كتاب القصة والرواية لم يعرفوا لهم أبوة غير أبوة موبسان وتشيكوف وبلزاك ، وكثيرون منهم هاجموا الأدب العربى القديم صراحة ، وطرحوه جملة . وأصبحت فكرة التغيير عند هذا الجيل تعنى " الحداثة " أو " العصرية " أو " الصدق"، وكلها كلمات غدت كالشعارات فى ذلك العصر ، حتى أطلق اسم " المدرسة الحديثة " علماً على جماعة من كتاب القصة القصيرة فى مصر ... وهذا الجيل كان جيلاً ثورياً فى مجال " الثقافة " لأنهم أدخلوا على الثقافة السائدة فى مجتمعهم مفاهيم جديدة .. (لقد) وضعوا الثقافة العربية على بداية مرحلة عنيفة من صراع الأضداد ، فأفكارهم المحدثة أثارت ثائرة المحافظين ، وصورة التغيير السريع الكاسح فى شتى مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية وبخاصة حرية المرأة وعلمانية الدولة جعلت جماهير الطبقة المتوسطة - الطبقة المسموعة الصوت حتى الآن - تشعر بالحيرة والضياع ، وتسائل نفسها : ألا يمكن أن تشترى هذه الحداثة بشيء أقل من التخلى عن طرق الحياة القديمة برمتها ، مع كل ما تمثلها من عقائد فكرية ومزاج نفسى ؟ (الأدب فى عالم متغير)

ويتابع شكرى عياد ما طرأ على فكرة الحداثة لدى هذا الجيل :

إن فكرة الحداثة ، برغم كل ما كلفت أصحابها من جهد ، وما حشدو إليها من منطق ، كانت فكرة تقوم على تفاؤل شديد ، بل لاتخلو من سذاجة .

أما التفاؤل فلأن الحضارة الغربية بدت لأصحاب المدرسة الحديثة فى صورة مثالية ، فلم يلتفتوا إلى ما فيها من تناقضات ، فكل شيء عندهم جديد ، وكله سواء فى أنه يمثل فكراً راقياً وحضارة انتهى إليها تقدم البشرية .

وأما السذاجة فلتصور أن الأخذ طريق سهل ، فهو يبدأ تقليداً ومحاكاة ، ثم يستحيل التطبع طبعاً ولاتلبث أن تفهم شخصيتنا القومية من خلال القوالب التى استعرناها من الغرب.

وفى الوقت نفسه ظهرت سذاجة التصور القديم عن إمكان اقتباس نظم الحضارة الغربية دون أن يطرأ تبدل عميق على طرق الحياة وأساليب التفكير بدأ يظهر أن نظم التعليم ، والقضاء والحكم ، التى اقتبست من أوروبا ، بعيدة عن الواقع الذى يعيشه الناس ، مجافية لميول النفس الشرقية ، حتى نفوس أولئك الذين عاشوا فى أوروبا ، وتتلمذو لعلمها وتشعبوا بثقافتها " (الأدب فى عالم متغير) .

وقد بدت تجليات هذا التصور فى الأعمال الإبداعية القصصية والروائية (يوميات نائب فى الأرياف ، قنديل أم هاشم ليحيى حقى) .

إن قضية الحداثة والعصرية ليست قضية تطبع يتبعه طبع ولكنها قضية صراع بين قيم موروثة وقيم مكتسبة ، بين أنماط وقوى نزاعة إلى الثبوت(نفسه) .

والبحث فى الجذور النفسية للحداثة هو فى عمقه بحث فى تأويل نفسى للأنماط العليا التى تتبدى فى أن "تعانق الرمزية والسيريالية هو جوهر ما يسمى " الحداثة " فى الأدب ، وكل ما جد بعد ذلك من تعبيرية أو عبثية أو غيرهما ليس إلا فروعا لذلك الأصل " (على هامش النقد) .

ونظراً لتعدد مدلول كلمة " الحداثة " بحيث يصعب الاتفاق على مدلول واحد للكلمة إلا أن أحد جوانب الحداثة التى يمكن الاتفاق عليها هو التأكيد المتزايد على الجانب غير الواعى فى الإنسان . ولم يقتصر هذا التأكيد على الطابع الانفعالى الفطرى لكثير من دوافعنا - الـ " هو" الفرويدى - بل أنه شمل الجهاز الفكرى الذى يسيطر - دون أن نشعر - على نظرتنا للوجود وموقفنا منه ، وهو يتجلى على الخصوص فى الدين والفن : هذا الجهاز الفكرى العميق غير الواعى الذى يتألف - على قول يونج - من " نماذج " أصلية أو أفكار إيمانية أساسية كفكرة البطل المخلص أو الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت ، وهى أفكار تتصف بأنها مشتركة بين البشر جميعا ، كما تتصف بأنها راسخة الجذور فى النفس الإنسانية لأنها حصيلة تجارب الجنس البشرى منذ وجد على ظهر الأرض ، ولذلك يسميها يونج " اللاوعى الجمعى " (دائرة الإبداع) .

ويتولد عن هذا الجذر النفسى للحداثة أن كل حركة أدبية حداثية ، لابد أن تتوافر فيها صفات جوهرية ، " وأهمها رفض الأشكال الأدبية المتعارفة - ومن ضمنها اللغة - طلباً للتعبير الحر عن مكنونات النفس . ومن هنا فمادتها هى الأحاسيس المباشرة المتفردة البكر ،

تحاول اقتناصها باللغة الخاصة بها غير مبالية بالمنطق أو بما يسمى حقائق الحياة . وإنما يتجه الأدب هذه الوجهة حين يفتقد اليقين ويرى العالم الخارجى أشباحاً لاحقيقة لها " (المذاهب الأدبية والنقدية) .

والحديث عن تصوير الفنان والأديب لمكنونات النفس يقف بنا أمام جماعة " الفن والحرية". وقد كان أعضاء جماعة " الفن والحرية " ، من كتاب ورسامين ، يجدون فى " السيريالية " أفقا مناسباً للتعبير عن ذواتهم ، بابراز مكنونات العقل الباطن . ثم تحول بعضهم إلى التجريد ، فترك لغة الحلم ، باحثاً عن " المعنى" داخل لغة الفن نفسها ... ومع أن الجماعة تفرقت ولم تترك إلا آثاراً أدبية قليلة ، ومع أن ارتباطها بالحركات المماثلة فى العالم جعلها أقل وعياً بواقع الحال فى أرضها ، فقد جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها ، إذ جعلت الأدب تعبيراً عن هم فكرى ، ومغامرة فى المجهول ، لامجرد صياغة لأفكار معروفة سلفاً . وبذلك بدأ الأدب العربى المعاصر رحلته الطويلة نحو اكتشاف الذات " (المذاهب الأدبية والنقدية) .

ويتعقب شكرى عياد تأثير "جماعة الفن والحرية " فى الثقافة العربية : " كانت جماعة " الفن والحرية " حداثية سيريالية : تعنى بالفن التشكيلى أكثر مما تعنى بالأدب ، وتؤمن بالثورة المستمرة التى دعا إليها تروتسكى ... ومن ثم كان تأثيرها ضعيفاً فى الثقافة العربية بقدر ما كان ارتباطها قوياً بالثقافة العالمية . ولكن تيار الحداثة لم يمت ، فقد كانت مصر أيضا تتغير من الداخل ، وكان التغيير يتخذ أشكالاً كثيرة ، كما كان يظهر فى مجالات مختلفة ، وكان التيار الحداثى المستعار من الغرب ، هو أهم الأشكال فى مجال الأدب " (المذاهب الأدبية والنقدية) .

وفى محاولة لرصد " المتحول " فى الثقافة المصرية ، فان شكرى عياد يتابع عن كثب علاقات الانتاج فى البناء الاقتصادى والاجتماعى للمجتمع المصرى وما يطرأ على قمته من تغيير فى "القيم" والأفكار والمذاهب ، وهو فى كل كل ، عينه على الحداثة وكأننا هنا بازاء نظرية التماثل لـ "جولدمان " فـ " المضمون الطبقى هو الذى يرسم المذهب الأدبى ويحدد قيمة الأدب ، والتطور التاريخى للمجتمعات الإنسانية - وجوهره تطور التركيب الطبقى - قد استتبع تطوراً مماثلاً فى المذاهب الأدبية . فالمذهب الرومانسى - كان تعبيراً صادقا عن طموحاتها ومثلها ، وكان - بهذه المثابة - أدباً تقدميا ، ثم لما تحولت إلى رأسمالية احتكارية فقدت روح المغامرة ، واستسلمت ثم لم تلبث أن أخلت مكانها لشتى التجارب الشكلية التى

تجرد الحياة من معناها وقيمتها . وهذه هى السمة الرئيسية للحداثة من منظور الواقعية الاشتراكية.

وفى العالم العربى فقد كان بعض النقاد الماركسيين يحاولون أن يوسعوا مفهوم " الواقعية" بحيث يشمل " الحداثة " أيضاً (المذاهب الأدبية) .

ولكن ما مدى العلاقة بين المذاهب الأدبية والحداثة ؟

يرى شكرى عياد " أصبح من الضرورى التمييز بين " الحداثة " والواقعية الاشتراكية " ومع أن كلتيهما كانت تهاجم الأشكال الأدبية السائدة كما كان لها وجهها السياسى والاجتماعى الذى يهاجم المؤسسات القائمة كان أكثر الماركسيين قد نفضوا أيديهم من التروتسكية ومن التجارب الفنية الموغلة فى الذاتية وأصبحوا واقعيين اشتراكيين وبعد صراع سياسى مع تيار الإخوان المسلمين قامت حركة الجيش لتقطع الطريق على الجميع ويعيش الماركسيون الستالينيون على هامشها محاولين أن يزحفوا على المراكز الثقافية والإعلامية . أما الحداثيون فقد بهت لونهم السياسى شيئاً فشيئاً واستحالوا إلى حركة أدبية محضة ، أى أنهم تجاوزوا مرحلة الثورة إلى مرحلة اليأس والعدمية مثلما حدث لنظرائهم فى أوروبا " (نفسه) .

وكان عار ١٩٦٧ يترسب بعمق فى نفوس المثقفين المصريين ، لاسيما وأن هذا " التحول الاشتراكى " جعل الثقافة مهنة مختصة بتدعيم النظام القائم ، فكان عليها أن تتخذ طابعاً ايديولوجيا ، دون أن يسمح لها بالقيام بأى مغامرات ايديولوجية خاصة بها . وكانت "الثقافة " بحكم تراث طويل من الاهتمام باللغة ، تعنى الأدب أكثر من العلوم مجتمعة ومعه أن الشعراء والكتاب والمبدعين بدءوا يعبرون عن تململهم منذ الستينات ، فقد كانوا يتجنبون الوضوح ، دون أن تكون لديهم المهارة التى تمكنهم من التعبير الرمزى الفعال ، وهكذا نزلت بهم هزيمة ١٩٦٧ وهم يشعرون بأنهم مخدوعون وممتهنون ومسئولون أيضا . وهذه أحوال ثلاثة قد يكون واحداً منها داعيا إلى الثورة أو التمرد ولكنها مجتمعة لاتنتج إلا حالة واحدة من العدمية المقترنة بالسلبية واللامبالاة ... فى مجال الأدب ... كان هذا المناخ المرضى الكئيب تربة صالحة جداً لانتعاش الحداثة التى لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم فى مصر ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم فى أوروبا (أو يتوهمون ذلك) بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين نشأوا فى ظل ثورة ١٩٥٢ للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضى وشكهم فى الحاضر ويأسهم من المستقبل . " (نفسه) .

" للحداثة – إذن – جانبها الايديولوجى الظاهر والخفى ، ويمكننا أن نوجز هذا الجانب فى كلمتين : إنها ثورة النخبة ، وإذا كان من الطبيعى أن يكون التعبير السياسى العملى عن ثورة النخبة بطولات فردية يمكن أن تتجه إلى تدمير عهد النظام القديم ، فان من الطبيعى أيضاً أن يكون التعبير الفنى عنها رفضا قاطعاً للتقاليد الفنية السابقة ، بل رفضاً لفكرة التقاليد نفسها ، وتأكيداً للحركة المستمرة فى الفن ، كالثورة المستمرة فى السياسة . ومن هنا اللقاء بين الحداثة – ممثلة فى السيريالية ثم رافضة للسيريالية – وبين التروتسكية ، كما التقت – بوصفها ايديولوجية – النخبة بالفاشية وإزرا باوند أوضح مثال . " (نفسه) .

ويجمل شكرى عياد خصائص الأدب الحداثى بأنه " مهما يكن مضمونه ، أدب رافض ، والرفض معناه ألا نستسلم للواقع الكالح ، والحداثة – من المنظور الفنى أيضا – ظاهرة صحية، لأنها تعطى الفن قيمته الحقيقية ، قيمته التنبؤية ، الكشفية ، الجسور ، وتنتشله من وهدة الدعاية الرخيصة . ولكن ما وجد فيها من صحة هو ما وجد ويوجد دائماً فى كل فن جيد ، وما انفردت به من غرابة أو إدهاش أو غموض مفتعل هو بعض مظاهر حضارة القرن التى لن تدوم .

والحداثة تقتل نفسها عند ترسخ قدمها ، فمعنى ذلك أن تصبح لها قواعدها المتعارف عليها عند القراء والكتاب ، أى أن تصبح تقليداً ، وإذا أصبحت الحداثة تقليداً فانها لن تفقد معناها فقط ، بل ستشيع فى الجمهور اليأس من كل شىء ، الحداثة معبر إلى تقاليد أفضل أو نهاية لمذهب وبداية لمذهب آخر ، ولعل جميع عصور الأدب شهدت حداثة من نوع ما ، ولكن حداثة عصرنا طالت أكثر من العادة،لأننا نعيش فى عصر مخاض طويل "(نفسه) .

شكرى عياد ..وفلسفة الفن

ينم عطاء شكرى عياد عن ملامح نظرية جمالية " لاتخطئها العين الباصرة ، والبصيرة الناقدة – نبّطن رؤيته ورؤاه لقضايا الفن والأدب . فاشراق العبارة المحكمة لديه ، قشرة رقيقة تشقق عنها بنية عميقة تنضح حكمة . والمفارقة Paradox والسخرية ironic سمة من السمات الأسلوبية لديه يلمسه كل من يتعاطى فكره ويألف كتاباته ، والنظر فى السبيكة اللغوية للنص المكتوب عند عياد بحاجة إلى دراسة متأنية فى ضوء الفلسفة أو النظرة الجمالية التى تنسرب فى نسج أعماله ، وهى ثمرة من ثمار رحلته ، فى مدينة العشق والحكمة ، حيث عاد ، كما عادسلفه السندباد مُحملاً بالكنوز والنفائس .

وقد أفصح شكرى عياد عن هذا النزوع الفلسفى ، وهو يقص علينا قصته مع الفلسفة (مما يعد قطعة رفيعة من أدب السيرة) "... إننا مثل أساتذتنا الذين تحدثت عنهم ، نعيش فى التاريخ ولانملك إلا منظور عصرنا وبيئتنا ، وكان جيل أساتذتنا قد بدأ يشعر باغترابه شعوراً حاداً قبل الحرب فقد دهمتنا الماركسية ثم الوجودية ، ورأينا من البلاهة أن نتحدث عن الثقافة الأوربية كما لو كانت كلا واحداً متجانساً ، وأصبح لدينا يقين واحد هو اليقين بنسبية كل شىء . وقبل أن نعرف شيئاً عن الأساس المنهجى للوجودية وهو مذهب الظواهر أو المذهب الفنومينولوجى الذى يضع على عاتق المفكر عبئاً كبيراً فى صياغة واقعه ، كان البحث عن ذاتيتنا المفتقدة يملؤنا إحساساً بالمأزق الحضارى الذى نعيش فيه ، ويدفعنا إلى البحث فى تراثنا بروح جديدة ، عسانا نهتدى إلى حلول المشكلات الحاضر والمستقبل . " (بين الفلسفة والأدب) .

ثم يطرح بواعث ترجمته لفن الشعر لأرسطو : " أظن أن اتجاها كهذا كان يبطن رسالتى عن الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر ، وقد سميت منهجى فى تلك الرسالة منهجاً تاريخياً ، وكنت أشعر – طوال تلك السنوات الأربع – أننى لا أحتذى على مثال أحد ، ولكنى أحاول أن أصوغ منهجاً يسمح لى برؤية تلك الترجمة ، وما تلاها من تلخيصات وشرح ، فى ضوء عصرها ، لا بالمعنى المبهم الشامل لكلمة العصر كما تعودنا فى دراستنا الأدبية ، بل باعتبارها جزءاً من ثقافة العصر ، التى لعبت فيها الترجمة الفلسفية بالذات دوراً مهما ، وتفاعلت بقوة مع سائر العوامل الثقافية ، وحين وضعت يدى على فكرة "التخييل" التى ترجم بها الفلاسفة والنقاد والبلاغيون العرب فكرة "المحاكاة" الأرسطية ، استطعت أن ألمح الوشائج التى تربط هذه الفكرة العربية بأصلها الأرسطى من ناحية ، وبالحياة العقلية العربية فى أصولها العميقة وتطوراتها التاريخية من ناحية أخرى" (بين الفلسفة والأدب) .

وكان من ثمار البحث فى تأثير كتاب الشعر فى النقد العربى أن بدأ شكرى عياد يلمح نظرية فنية عربية إسلامية ، وعزم على أن يعمل على جمع أطراف هذه النظرية " غير أن الأمانى بقيت أمانى ، وغبرت السنون ولم أصنع شيئاً لأفى بالوعد ، سوى ما كان يخايلنى أحيانا من أفكار عن معنى الجمال فى القرآن ، وكيف نقل العرب من الحس الأسطورى – النفعى بالطبيعة إلى نوع من الاطمئنان والرضى تتعادل فيه الألفة الحميمة والدهشة المتجددة وكم أتمنى ... لو ينسى الدارسون ، ولو لبعض الوقت ، كل ما يقال ويعاد عن موقف القرآن من الشعر وموقف الإسلام من التصوير ، حتى نقرأ لأحدهم بحثا عن مفهوم الجمال فى القرآن، وعساه يلقى شيئاً من الضوء على هذه الأفكار القلقة المهَوِّمة "(بين الفلسفة والأدب) .

ويمكننا أن نتلمس "التأصيل" الفلسفي للنقد في قول شكري عياد : " إذا تصورنا الفلسفة- بمعنى البحث العقلي الحر غير المعتمد على التجريب والعلوم التجريبية ، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية ، محاور ثلاثة للفكر البشري ، فاننا نستطيع القول بأن " علم الجمال " ينتمي إلى المحور الأول " و " الأسطاطيقا " إلى الثاني ، و" نظرية النقد " إلى الثالث ، مع أن كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولاً أصليا بالكشف عن معنى " القيمة" فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة الفنية من ناحية ، وبمنشئها من ناحية ثانية ، وبالجمهور الذي تعرض عليه من ناحية ثالثة ، أما " علم الجمال " فيستخدم لذلك منهج الفلسفة وهو البحث النظري ، وإن جاز أن يعتمد على نتائج العلوم المختلفة ولاسيما علم النفس وعلم وظائف الأعضاء ، وأما "الأسطاطيقا" فهي كما يدل اسمها في اللغات الأوروبية " علم الإحساس " .

ومعنى ذلك أنها تحاول أن تصل إلى فهم تلك العملية المعقدة ، عملية تذوق الجمال ، بادئة من دراسة الإحساسات البسيطة التي يمكن أن تتناولها التجارب في المعمل . وأما " نظرية النقد " فانها تسعى إلى الكشف عن طبيعة الأعمال الفنية ، على اختلافها ، والفروق بين فن وفن ، معتمدة على دراسة هذه الأعمال نفسها ، وتمييز جيدها من رديئها . وبذلك تقف في مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التي تبحث عنها الفلسفة والعلم ، وبين القضايا الجزئية التي يتناولها النقد التطبيقي " (بين الفلسفة والنقد) .

ويتناول شكري عياد فكرة "الكلام النفسي " وارتباطها بالفلسفة الدينية والإسلامية بفلسفة الفن عند المسلمين من خلال كتاب "إعجاز القرآن " للباقلاني" ، والحديث عن القوى النفسية عند حازم القرطاجني ومكان الفن عند المتصوفة في الإسلام : " ... وعندما قرأت "إعجاز القرآن " للباقلاني ... فقد رأيت " الكلام النفسي " ... يبطّن كل كلام الباقلاني عن فن الشعر ، وحين عدت إلى فكرة التخييل عند إمام البلاغة العربية ، عبد القاهر الجرجاني ، وعند الناقد المغربي الفذ ، حازم القرطاجني ، رأيت كيف نفذت فكرة " الكلام النفسي " في المحاكاة الأرسطية كما تنفذ الأحماض في القواعد فتحول تركيبها . وعدت إلى الفصول المسهبة التي خصصها حازم للحديث عن القوى النفسية لدى الشاعر والانتقالات الخاطرية التي تجري في قصيدته ، فرأيت مفهوماً للوحدة الفنية يختلف عن مفهوم أرسطو ، ولاحظت إشارات حازم المستمرة إلى موافقة الأساليب الشعرية للنفوس أو منافرتها لها ، فرأيت براعم نظرية فنية تختلف عن نظرية التطهير الأرسطية المشهورة ، كنت كأني أقرأ هذا الكلام -

كذلك – لأول مرة ، وكنت أشتم فيه شيئا من ريح فن الباروك والشعر الميتافيزيقى اللذين سيطرا على الثقافة الأوربية فى عصر النهضة . بل كنت أجد لمحات من المذهب الرومانسى الذى انعقد له لواء السيادة شبه منفرد طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وكنت – وما زلت – أدرك أن ثمة فجوة هائلة بين أقدم هذين العصرين وبين النظرة العربية الإسلامية إلى الفن ، ربما ملأ متصوفتنا جانبا غير ضئيل منها . ومكان الفن فى فكر المتصوفة لايمكن أن يكون هينا ، حتى ولو تحدثوا عنه تحت أسماء أخرى ، فاهتمامهم بالموسيقى والدور الخطير الذى كانت تلعبه فى ممارساتهم الدينى يقطعان بذلك "(بين الفلسفة والأدب).

شكرى عياد .. ومنهج البحث الأدبى

تمثل العلوم الإنسانية روافد أساسية للبحث الأدبى وثمة علاقة بينها ، لكن هذا يدفع بضرورة الاهتمام بالمجال المعرفى الذى يحدد منهج كل علم من تلك العلوم الإنسانية . ويقف شكرى عياد أمام الأدب والتاريخ ، والسياسة فى محاولة لتحديد مجال كل علم ومنهجه : "فاذا كان الأدب فى إبداعه وتلقيه قائما على دوافع وجدانية ، فان "علم الأدب" لايرى فى هذه الدوافع إلا جزءاً من مادة الأدب التى يحللها إلى عناصرها ليكتشف العلاقات بين هذه العناصر بعضها وبعض ، ثم بينها جميعا وبين العوامل الخارجية التى تتفاعل معها ، وبذلك يمكن أن يدعى علم الأدب أنه توصل إلى قوانين ، أو كتب فصلاً فى وصف الحياة الروحية للإنسان ، وإن لم يفعل ذلك فليس لوجوده مبرر بجانب الأدب ذاته . وعلم التاريخ وإن وجد – حتى اليوم – من ينظرون إليه على أنه نوع من الإبداع الأدبى فانه فى نظر الكثرة الغالبة من أصحابه ، علم جمع الوثائق والتثبت من صحتها وفهم دلالاتها للتوصل إلى صيغ بأقصى درجة ممكنة من الدقة والاستيعاب عن حالة مجتمع معين أو قسم معين من هذا المجتمع فى حقبة معينة ، وعلم السياسة – ولعل أصحابه يسمحون لنا بهذا الوصف المجمل – يختلف عن الممارسة السياسية بأنه يدرس العوامل الموضوعية التى تجب مراعاتها عند صنع القرار، وحدود ما يمكن التنبؤ به وما لايمكن التنبؤ به من هذه العوامل .

فالخلاصة أن كل واحد من هذه العلوم الإنسانية الثلاثة يحاول ألا يجعل لهوى الباحث دخلا فى صياغة قوانين العلم ، وإن كان من المسلم به أن الباحث يختار موضوعه وفقا لميوله الشخصية التى يمكن ألا تكون علمية خالصة .

والبحوث العلمية المركبة – أو البينية كما يقال أحيانا – لاتهمل أى واحد من المناهج التى تعتمد عليها هذه البحوث فى جوانبها المتعددة فهناك أولاً مبدأ علمى مشترك وهو

الموضوعية، ثم هناك الحدود الخاصة بكل علم ، والتى يجب ألا يتجاوزها فيجور على العلم الآخر . وقد أظهرت تلك الدراسات المركبة أو البينية مناهج مركبة أيضا ، ومنها - فى مجال الدراسات الإنسانية - منهج التفسير الاجتماعى البنيوى للأدب ، وقد ابتكره لوسيان جولدمان من الجمع بين الدراسات الأدبية والتاريخية والإجتماعية وغنى عن البيان أن منهج كل من العلوم الثلاثة يظل مرعيا فى المنهج الجديد الذى يركب منها "(الهلال أغسطس١٩٥٥) .

على أنه يحدد مدى (الموضوعية) فى منهج البحث الأدبى ، وصلة ذلك بالباحث نفسه " فهناك مسافة بين العلم والعمل أو بين النية والفعل . يصدق هذا القول على البحث كما يصدق على أى عمل عادى ، وتخصيص هذا الحكم بالبحث الأدبى راجع إلى أن الباحث فى العلوم الطبيعية - وحتى فى العلوم الاجتماعية - محكوم بمنهج صارم ، ومادة يسهل تصنيفها . أما الباحث الأدبى فمادته ، التى تملأ المسافة بين النية والفعل أو بين الخطة والتنفيذ شديدة الاختلاف والاختلاط ، وربما دعت الباحث إلى تعديل فى الخطة ، وربما كانت نيته - فى الأصل - غير خالصة للبحث الموضوعى (نفسه) .

يمكن للقارىء فى عالم شكرى عياد الرحب أن يقف أمام محاور ثلاثة كبرى تمثل انشغاله بقضية "منهج البحث الأدبى" وهذه القضية جزء من انشغاله بالهم الأكبر ، وهى النظرة العلمية للواقع .

المحور الأول : التفسير الأدبى للقرآن الكريم .

المحور الثانى : المنهج التاريخى "كتاب أرسطو طاليس فى الشعر" .

المحور الثالث : فى أصول النقد .

المحور الأول : التفسير الأدبى للقرآن الكريم

يعد شكرى عياد أحد الرواد الذين أسهموا فى حركة التفسير الحديثة من الناحية الأدبية على وجه غير مسبوق ومن أكثر تلاميذ الشيخ أمين الخولى وعيا بدعوته إلى منهج جديد فى التفسير واهتماما بخصائص الأسلوبية القرآنية وتنبيهاً إليها .

لقد اهتم شكرى عياد بالدراسة الأسلوبية للقرآن الكريم فى موضوع "يوم الدين والحساب " (دار الوحدة بيروت ، ١٩٨٠) كانت جهود هؤلاء الرواد ومن تبعهم فى التفسير الأدبى للقرآن - استجابة للدعوة التى أرسى دعائمها الشيخ أمين الخولى فى (دروسه فى كلية الآداب

بجامعة القاهرة وفى مؤلفاته المختلفة - تعبيراً عن اهتمامهم بمكانة الدراسة الأدبية للنص القرآنى على أنها المقصد الأسمى ، باعتبار أن كل المقاصد الرفيعة التى يمكن استلهام النص فيها إنما تكون بعد الفهم الواضح الصحيح ، فالدراسة الأدبية للنص المقدس هى بداية الطريق لذلك .

كانت حركة التفسير الحديث قد عرفت فى بداية القرن العشرين اتجاها اجتماعيا فى قراءة النصوص القرآنية ، يعمل على إحياء المعنى الاجتماعى للكلمة القرآنية بعد الخروج من عصور التخلف والدخول فى عصر النهضة عند مدرسة المنار وأبنائها على وجه الخصوص ، أخذاً بالأمة على الطريق الصحيحة فى عصور المواجهة ، وحفاظا على شخصيتها الحضارية فى مواجهة ثقافة منتصرة غازية .

كذلك عرفت حركة التفسير اهتماماً بالبحث عن تأويلات للآيات الكونية ، تتفق مع ما جاء فى النظريات العلمية الحديثة ، وكان لهذا أسبابه الروحية والنفسية والكلامية ، لذلك فان الانشغال بالمعنى الاجتماعى من جهة ، والتأويل العلمى من جهة أخرى ، باعد بين المؤلفين المعاصرين ، وبين البيان الأدبى للنص القرآنى فى كثير من الأحيان وهكذا جاءت الدعوة إلى الاتجاه الأدبى فى التفسير استجابة حقيقية لحاجة ملحمة فى فهم النص وبيان إعجازه على وجه يستعين بثقافة العصر ومعارفه ، ويرتفع بمباحث الإعجاز إلى مستوى كلى وإنسانى عام يتجاوز التوقف الجزئى عند تركيب العبارة (النظم مثلاً) ، فالمفسر الحديث من أصحاب هذا الاتجاه لم يعد يتحرك داخل العبارة المفردة وحدها ، وإنما يحاول أن يستخرج الظاهرة الأدبية التى تنتظم الآيات كلها فى نسق تركيبى كلى .

ولقد ساعد على تبنى هذا المنهج الجديد ، النهضة الأدبية الحديثة التى عرفتها مصر آنذاك واطلاع المؤلفين على مناهج أدبية جديدة ، وأعانهم على ذلك حسهم البيانى الدقيق فى الكشف عن آفاق من إعجاز القرآن الكريم بمناهج أسلوبية حديثة ، غير أن مثل هذه الدراسات ظلت قليلة ، إذا قيست بغيرها ، كما أن بعضها قد تخلف عند التحليل التطبيقى عن المثال المنهجى الذى كان يطمح إليه الأستاذ الشيخ .

من أجل ذلك فان دراسة شكرى عياد لموضوع يوم الدين والحساب تحتل مكانتها الخاصة فى تاريخ التفسير الحديث ، باعتبارها أنجح المحاولات التى عنيت بمغزى التحليل الأدبى للفظ القرآنى ، واستيحاء دلالاته المعجمية الخاصة فى إطاره الأسلوبى فى وصف يوم الدين والحساب فى القرآن الكريم . وهو بحث يقصر فيه المؤلف دراسته على الناحية الأدبية ،

فيحاول أولا أن يجرد الألفاظ من المحاولات التى بذلتها الفرق الإسلامية لفهمها فهما يوافق عقيدتها ، ويدرس الأساليب على أنها طرق للتأليف بين المعانى المفردة لتأدية المعانى الكلية التى يسميها " المرامى" ثم يدرس هذه المرامى دراسة أدبية أيضاً فيتناولها من حيث كونها تأكيداً للمثل الاجتماعية التى دعا إليها القرآن ، ثم يتناولها بعد ذلك من حيث اعتمادها على الحقائق النفسية فى تقرير أوصاف يوم الحساب ، بحيث تلمس هذه الأوصاف أعماق النفس البشرية ، وهذا ما نسميه بالنزعة التركيبية الكلية فى تحليل إعجاز التى تختلف عن جهود كثير من المؤلفين السابقين الذين توقفوا عند إعجاز النظم (راجع دراسة عفت الشرقاوى)

المحور الثانى : المنهج التاريخى

فى دراسته لكتاب أرسطو طاليس "فى الشعر دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ حدد " شكرى عياد " مفهومه البحث التاريخى بقوله :" ... فعندنا أن التاريخ الأدبى يجب - ليكون علماً - أن يخلص لفهم الماضى لا للحكم عليه ، وقد يبدو أن الفرق بين الأمرين يزداد وضوحاً حين نقرن التاريخ الأدبى إلى غيره من ألوان التاريخ . ولندع مثل التاريخ الطبيعى حتى لا نتهم بالغلو - وإن لم يكن فى الأمر مغالاة - لنتخذ مثلنا من التاريخ السياسى : فلست أظن أصحاب هذا العلم يرضون بأن ينحرف عن تفسير الأحداث التاريخية ووصف حضارات الأمم فى نموها واندثارها إلى الحكم على حضارة ما أو إنسان ما باستحسان أو استهجان ، وكما نعد الكاتب إذا خرج إلى شىء من ذلك كاتباً فى الأخلاق لا كاتبا فى التاريخ - كذلك الأمر فى التاريخ الأدبى ، فاذا خرجنا إلى الحكم على أثر أدبى بالصحة أو الخطأ فقد خرجنا إلى النقد الأدبى وإذا خرجنا إلى الحكم على نظرة بلاغية بموافقتها أو مخالفتها لمقياس من مقاييس الفن فقد خرجنا إلى شعبة خاصة من النقد الأدبى وهى النظرية الفنية ، وقد ينبغى أن يكون لكل من التاريخ الأدبى والنقد الأدبى مناهجه الخاصة ووجوده المتميز ، إذا أريد لكل منها حياة ونماء " .

وشكرى عياد يفرق بين معنى "الحكم" لما هو قيمة فى التاريخ السياسى والحضارى ، والتاريخ الأدبى " ... إن للتاريخ السياسى والحضارى أحكاما ، وإن للتاريخ أحكاما كذلك ، غير أننا نستعمل كلمة "الحكم" بمعنى غير المعنى الأول . فالحكم هنالك له معنى معيارى ، أما هنا فليس له إلا معنى غير المعنى العقلى المنطقى أو بعبارة أخرى : إن الحكم الذى نفيناه من التاريخ حكم يعتمد على مقررات سابقة خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية ... الخ ، أما

الحكم الذى نثبته للتاريخ فهو حكم لا يستند إلى معيار غير التاريخ نفسه ، غير التطور الذى يرقب التاريخ مجراه ، وإلى مثل هذا الحكم نريد أن ننتهى فى دراستنا التاريخية الأدبية " .

ومن هذا المنظور التاريخى "يرقب تطور الصورة التى عرفها العرب للشعر الأرسطى . فليس الزمن هو العامل الوحيد فى هذا التطور . بل إننا نتبين عاملين : عامل الزمن وعامل البيئة الثقافية . فشرح ابن رشد الذى عاش فى القرن السادس أقرب إلى ترجمة متى من "نقد الشعر" الذى كان صاحبه معاصراً لمتى بين القرنين الثالث والرابع . ومن أجل ذلك راعينا عامل البيئة الثقافية وقدمناه على عامل الزمن فى دراستنا لتاريخ كتاب الشعر عند العرب .فكتاب الشعر كان يتطور فى المكان كما كان يتطور فى الزمان ، وسواء أكان تطوره إلى قوة أم إلى ضعف فان عامل التطور المكانى كان هو المؤثر الأول فى تاريخ البلاغة العربية : فمن ترجمة إلى تأثر واحتذاء ، وهذه هى الخطوات التى نفذ بها كتاب الشعر إلى الثقافة العربية .

وثمة شىء آخر يجب أن نشير إليه . وهو أننا حين نؤرخ لانجد أمامنا إلا آثاراً تمثل مراحل معينة من التطور الذى اتخذته ظاهرة فى تاريخ يصعب تحديد مبدئه ومنتهاه . ولكن هذا أحرى أن يجعلنا أشد تحرزاً فى الحكم بانتهاء شىء أو ابتدائه ... منه بأن يغرينا بالتقحم على إثبات شىء ليس فى أيدينا دليل تاريخى على وجوده فنخرج من دائرة البحث العلمى إلى خيالات وأوهام (كتاب أرسطو طاليس فى الشعر) .

المحور الثالث : فى أصول النقد

ومن خلال المنظور التاريخى يقف شكرى عياد أمام جهود "أحمد الشايب ،وأمين الخولى" فى بحثهما عن منهج تستقيم معه الدراسات الأدبية وقد ظلت مقدمة كتاب " فى الأدب الجاهلى " (١٩٢٧) لطه حسين دليلاً إلى منهج علمى أوشبه علمى فى دراسة الأدب ، ويشير شكرى عياد إلى كتاب "أحمد ضيف" مقدمة لدراسة بلاغة العرب " وقد صدر قبل " فى الأدب الجاهلى " بستة أعوام ، ورغم أنه كان يثير من قضايا المنهج أكثر مما أثارت مقدمة طه حسين فقد أصبح نسيا منسيا .

ويشير شكرى عياد إلى حديث طه حسين فى مقدمته للأدب الجاهلى عن المناهج العلمية فى دراسة الأدب (سنت بيف وتين وبرونتير) وعن العناية بتحقيق الوقائع فى تاريخ الأدب ، واختار أن تكون دراسة الأدب مزيجاً من صرامة العلم وطلاوة الفن ، ونظر إلى النقد على أنه نوع من الأدب وسماه الأدب الوصفى ليقابل الأدب الإنشائى الذى يفضل الكثيرون اليوم تسميته بالأدب الإبداعى ، ولكنه ترك العلاقة بين النقد وتاريخ الأدب عائمة ، ولم يضف إلى

هذه المقدمة أثناء الأربعينات مهم فى منهج الدراسة الأدبية بوجه عام سوى كتاب "منهج البحث فى تاريخ الأدب " الذى ترجمه مندور عن لانسون ، وكانت النزعة التاريخية هى المسيطرة على الدراسات الإنسانية كلها إلى ذلك الحين ، فكان "تاريخ الأدب " فى مفهوم لانسون ، كما كان فى مفهوم طه حسين / يشمل النقد أيضا وفى إيجاز محكم على حال تاريخ الأدب والنقد على نحو ما يتبدى فى حكمه على المناهج الأدبية السائدة فى تلك الفترة فى الأربعينات وهكذا ظل منهج الدراسة الأدبية يسير على رجل سليمة وهى التحقيق التاريخى،ورجل عرجاء وهى التقويم الفنى الذى كان انطباعيا فى جوهره (دائرة الإبداع).

ومنذ الخمسينات توالى صدور الكتب المترجمة فى مناهج النقد والدراسة الأدبية وفى مقدمتها كتاب " النقد الأدبى ومدارسه الحديثة لستانلى هايمن ، ترجمه إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم ، ومناهج النقد الأدبى لديفيد ديتشس ، ترجمة محمد يوسف نجم ، " ونظرية الأدب " لرينيه ويليك وأوستن وارن ، ترجمة محمد الدين صبحى .

ويربط شكرى عياد بين هذه المترجمات وبين التيار أو الاتجاه النقدى الذى كانت تمثله ، فقد كانت أصول هذه المترجمات من حصاد الفترة التى سيطرت فيها مدرسة النقد الجديد "(بين الأربعينيات والستينيات) ، وهى مدرسة عنيت بتحليل النصوص المفردة ، وأعرضت عن تاريخ الأدب ، سواء أكان تاريخ عصور أم تاريخ فنون واتجاهات ، ومع أن هذه المترجمات لم تكن مفهومه للقارىء العربى كما ينبغى ، إما لما تضمنته من إشارات إلى مسائل فى الآداب الأوروبية لم يسبق له علم بها ، وإما لغموض العبارة ، وإما للأمرين معاً - فقد أقبل عليها دارسو الأدب ، بل القراء العاديون ، لأنها استجابت لحاجة ملحة إلى معرفة أكثر دقة وتفصيلاً بطبيعة الأعمال الأدبية وعلى أى نحو ينبغى أن تفهم "(نفسه) .

على أن النقد الجديد لم يلبث أن أصبح قديماً ومنذ أواخر الستينات أخذت "البنيوية " تغزو ميادين الدرسات الإنسانية ، ولاسيما دراسة الأدب فى أوربا وأمريكا ، واجتمعت هذه الدراسات تحت لواء علم جديد سمى " السيموطيقا" أو " السيمولوجيا" ، ومعناه علم الرموز ، وفى أواخر السبعينيات ، عندما كان المثقفون فى الغرب يتحدثون عما بعد البنيوية تارة ، وعما سموه " التفكيكية " تارة أخرى ، أخذت تظهر فى العربية كتب ومقالات تعرّف بالبنيوية أو " البنائية " (ولعل أولها كتاب " نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، تأليف صلاح فضل- ١٩٧٨) .

وأخذ المتحمسون لهذا المذهب الجديد يطبقونه على نصوص من الأدب الغربى ، بدءاً بامرىء القيس وانتهاء بأحدث المحدثين ، وظهرت مجلة فصول في القاهرة عندما كان هذا النشاط في عنفوانه (١٩٨٠) ، ففتحت صدرها له وقرأ الناس نقداً لايشبه ما عرفوه ، أو ماظنوا أنهم عرفوه ، فاختلطت الأمور عليهم ، وساء ظنهم بالأدب الجاد ، فنزلوا عنه راضين إلى ثلة من المثقفين " .

ومن جانب آخر ، فهو يسلط الضوء على موقف الجامعة من هذه المشكلة ... مشكلة منهج البحث الأدبى فيقول :

" وكانت الجامعة - طلاباً وأساتذة - تشعر بالضياع بين " منهج" قديم لم يتأصل ، ومنهج حديث - أو يظن أنه حديث - لم يغربل، وكنا في أثناء ذلك مطالبين بتدريس مادة تسمى "منهج البحث" وألف عددا من الأساتذة في مصر وغيرها كتبا في منهج البحث هذا ، تناولوا فيها أشياء مثل إختيار الموضوع واستعمال المراجع وكتابة البحث ، ولكنهم لم يتطرقوا إلى المشكلات الحقيقية فى المنهج كيف يتناول النص ؟ ما علاقة النص - كواقعة - بالوقائع الخارجة عنه؟ ما وظيفة الناقد ؟ ما وظيفة مؤرخ الأدب ؟ وهى مسائل تعنى كل قارىء ذكى للأدب ، أما الدارس المتخصص فيجب أن تكون واضحة كل الوضوح فى ذهنه قبل أن يقدم على اختيار الموضوع أو البحث فى المراجع ، ومعنى هذا أن دائرة الإبداع " هو - فى التحليل الأخير - كتاب فى المنهج .. منهج دراسة الأدب وإلى هذا المعنى يشير عياد " والكتاب الذى بين يديك الآن ثمرة تفكير طويل فى هذه المشكلات . من (دائرة الإبداع) .

نحو تأصيل منهج للبحث الأسلوبى .

وينصرف جهد شكرى عياد فى كتابه " للغة والإبداع - مبادىء علم الأسلوب العربى " إلى البحث فى اللغة حين تتخذ وسيلة للإبداع الفنى . وفى ضوء المسلمة النقدية التى تقول بأن الأدب يتميز قبل كل شىء باستعمال خاص اللغة ، وأكثر من ذلك : أن لكل شاعر أو كاتب طريقته الخاصة فى استعمال اللغة ، أو " أسلوبه " المميز ، فقد كان من الطبيعى أن نهتم بالأبحاث الأسلوبية . على أن البحث الأسلوبى أوسع من التفسيرات والتطبيقات الأسلوبية لمفاهيم الحداثة ، بل أوسع مما نعبر عنه أحياناً بالاستعمال الفنى للغة . وإذا أعطينا البحث الأسلوبى فى عمومه اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين ، على اعتبار أن "علم الأسلوب" يدرس الإمكانيات التعبيرية للغة ، أى الوسائل التى يملكها الجهاز اللغوى نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية للكلام ، ومن ثم يمكننا - إذا ضيقنا الدائرة - أن ندرس الخصائص الأسلوبية "للحداثة" بوصفها مذهبا فى الكتابة أو النظم . كما ندرس الخصائص الأسلوبية

للكتابة الرومانسية والواقعية الخ . إلا أن مثل هذا البحث لايعد بحثاً علمياً ما لم يستند إلى قواعد من علم الأسلوب العام ، الذى يدرس الخصائص التعبيرية فى اللغات عموما كالمجاز والمشاكله اللفظية والمعنوية ، ومن علم الأسلوب الخاص ، الذى يعنى بالمميزات التعبيرية للغة المعينة التى كتب بها العمل الأدبى أو مجموعة الأعمال الأدبية ... ويرى عياد أن الرجوع إلى هذه القواعد شرط ضرورى لإجراء أى بحث فى الأسلوب لأن الأداة العلمية الداخلية وحدها لاتغنى عن المقارنة الخارجية ، أى المقارنة بنصوص مغايرة .

وقصور علوم البلاغة - كما تعودنا أن ندرسها فى المتون والشروح المتأخرة - بما هى وسيلة لبحث اللغة الأدبية - قصورها عن إظهار القيمة التعبيرية للآثار الأدبية ، حتى القديم منها دعا شكرى عياد أولا إلى التفتيش عن نصوص بلاغية اقدم ، وثانيا إلى النظر فى الأبحاث الأسلوبية المعاصرة لدى الغربيين من حيث إنهم عرفوا نظيراً لعلوم البلاغة عندنا وهو " الريطوريقا " وأقروه ردحاً طويلا من الزمن فى مناهجهم التعليمية لتدريب الناشئين على تذوق الأدب وإنشائه ، قبل أن يتحولوا عنه إلى علم الأسلوب ، أو يعيدوا صياغته فى هذا العلم الجديد وكان كتاب عياد " مدخل إلى علم الأسلوب (١٩٨٢) و " اتجاهات البحث الأسلوبى " دار العلوم - الرياضى ١٩٨٥) محاولتين أوليتين لإعادة تفسير البلاغة العربية وتشكيل مباحثها على هدى من علم الأسلوب .

ويأتى كتاب "اللغة والإبداع - مبادىء الأسلوب العربى ١٩٨٨ " ليضع المبادىء الأساسية لعلم الأسلوب العربى كما يحتاج إليه اليوم . ويبسط شكرى عياد موقفه من تحديد البلاغة العربية من خلال معطيات علم الأسلوب . بمعنى أن استراتيجية البحث تتغيا البحث فى الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغوين قبل أن يبحث عنها فى التراث البلاغى الصرف كما كانت عينه فى الوقت نفسه علي حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضا. وهو يعترف بأننا لن نستطيع فهم القديم - كما يتاح لنا فهمه اليوم- إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة ، ولا يقتصر ذلك على الوعى بمشكلات الحاضر ومطالبه ، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضا . ومن ثم فان تجديد البلاغة العربية أو إحياءها فى صورة علم الأسلوب العربى لن يضارا إذا اعتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة التى ميزت الظاهرة الأسلوبية عن الظواهر اللغوية العادية ، ودرست تلك الظاهرة من مختلف جوانبها .

وقد تشعبت مدارس علم الأسلوب واختلفت نظرتها إلى مادة العلم نفسها ، فضلا عن طرق البحث فى هذه المادة على نحو ما عرض فى كتابه " اتجاهات البحث الأسلوبى "لنماذج من هذه النظريات والطرق .

ويتجلى وفى ضوء " المنظور التاريخى " الذى التزمه منهجيا حرص شكرى عياد على أن يسترشد بما ظهر عليه من تلك النظريات دون أن يلتزم باحداها فهذا المنظور التاريخى :" يحتم علينا أن نبتكر الحلول المناسبة لمشكلاتنا بقدر ما يحتم علينا أن نستلهم تراثنا وتجارب الثقافات المعاصرة لنا ، لأن النقطة التى تقف عليها والتى نسميها حاضرنا أو واقعنا ليست إلا نقطة وهمية فى امتداد الزمان والمكان .

وهذا الكتاب " اللغة والإبداع" يعد خطوة أبعد من تلك التى بدت فى "المدخل إلى علم الأسلوب " واتجاهات البحث الأسلوبى " فهى خطوة لم تكتف بالمقارنة بين البلاغة وعلم الأسلوب فهو - عياد - يعرض لمشكلات "اللغة الفنية" فى مساق واحد ، ويضع أقوال البلاغيين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين ، لايفرق بين قديم وحديث أو بين عربى وغربى . إن المنظور التاريخى كما يساعدنا على تفسير الماضى يساعدنا أيضا على صياغة المشكلات الحاضرة واقتراح الحلول لها بصورة أكثر موضوعية لأنها أبعد عن التحيز .

فى "اللغة والإبداع ، يقدم شكرى عياد تخطيطاً موضوعيا ، فهولا يكتب بحثاً تاريخيا عن البلاغة أو عن علم الأسلوب . ومن ثم تتنزل الأفكار منازلها فيكون منها ماهو إنسانى عام يصدق على كل زمان ومكان وما هو خاص يتمثل فيه وجه من وجوه الحقيقة الإنسانية الشاملة .

حاولت فيما سبق أن أجمع شعاع الرأى وأن أرسم بالكلمات ، القسمات المميزة لمنظومة فكر شكرى عياد وأن أتخير من تلك المنظومة / المشروع الغصون اليانعة فى بستان أفكاره ورؤيته للواقع ، ورؤاه المقيده بطابع الحضارة التى ينتمى إليها ، وقد حرصت ، كما ذكرت فى مفتتح هذا التقديم ، أن أستعير لغة شكرى عياد ، بهدف تقديم سيرة أفكاره لمشروعه الثقافى من خلال تجسيد (محتوى) هذا الفكر (بصوت) صاحبه .

بقيت كلمة حول هذه المقاربات الثقافية فعندما بزغت فكرة تكريم شكرى عياد : المفكر والناقد والمبدع لاقت الفكرة ترحيباً من نخبة المفكرين والنقاد فى مصر والعالم العربى ، فمنهم من استجاب للدعوة وجاء رده مشفوعاً بمقارباته الثقافية ، ومنهم من أثنى على المشروع وإن أبدى إعتذاره لارتباطه بمشروعات ثقافية تحول دون مشاركته . وكم أنا ممتن لتفضل أستاذى دكتور شكرى عياد باقتراح عنوان هذا السفر ولمن أسهم بمقارباته الثقافية فى تفتح زهرة الآمال

ويظل شكرى عياد ، قبل ذلك كله وبعد ذلك كله : الفنان المبدع الذى يرى فى مشروع النهضة إبداعا للحياة ذاتها ، وتبقى جسور تلك المقاربات علامة على التواصل الثقافى بين الأستاذ الرائد وبين وأقرانه ، والمريدين من تلاميذه . امد الله فى عمره وأمتعنا بعلمه وفضله

١-منـمـنـمـات تاريخية

جابر عصفور

المنمنمة هي التصويرة الدقيقة فى صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط . وهى مشتقة من الفعل " نَمَّ " الذى يفيد معنى الإظهار والافشاء والابانة والكشف ، ومنها " النَّمة" وهى لمعة البياض فى المواد ، أو لمعة السواد فى البياض ، و " النمنمة " هي النقش والتصوير ، وهى كتابة الريح على الرمل والماء ، حين تترك الريح عليها أثرا شبه الكتابة ، وهى الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور على أوراق المخطوط . وعندما تقترن " المنمنمة " بالصفة " تاريخية"، فى مسرحية سعد الله ونوس الجديدة " منمنمات تاريخية " ، فانها تضيف إلى معنى الزينة والزخرفة المأثورة خاصية الكتابة التى تختزل التاريخ فى حضورها ، وتنقشه على صفحاتها ، والتى تلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى وعلاقات صفحاتها فى الوقت نفسه . هكذا تشد " المنمنمة " الأعين إلى حضورها الذى يفرض على العين بطء الإيقاع فى تطلعها إلى التفاصيل الدقيقة ، ويفرض على الذهن التأنى فى تفسير دلالة النظرة التى تتشكل خلال فعل التحديق الذى هو نقيض اللمحة الخاطفة ، والذى يكتسب خاصيته من طبيعة موضوعه المنمنم .

ويستغل سعد الله ونوس هذه الخاصية المقترنة بالنمنمة ، ويكتب مسرحيته الجديدة بما يشد الأعين إلى ما تنطوى عليه من " منمنمات تاريخية " فيبطىء إيقاع الالتقاء بحضور التاريخ ، ويسمّر العين والذهن أمام التفاصيل الصغيرة ، غير البارزة ، من تدافع القرون ، وينقشها على الصفحة (أو على خشبة المسرح فيما بعد) بما يلفت الانتباه إليها من حيث هى دال مزدوج ، يومىء إلى حضوره الذاتى فى الوقت الذى يومىء إلى حضور خارجى ، ويشير إلى الزمن الماضى وإلى الزمن الحاضر . وكما تتوقف العين إزاء أدق التفاصيل فى حضورها المتعين وعلاقاتها المتعددة ، ما بين دوال التاريخ المكتوب وكتابة التاريخ ، يدرك الذهن أصغر الوقائع فى ضوء جديد ، ويلتقط من سياقاتها المدركة معانى متعددة الأبعاد ، سواء على مستوى الزمن الذى تنتسب إليه " المنمات " فى الماضى ، أو على مستوى الكيفية التى تتشكل بها فى اللحظة الحاضرة لإدراك حضورها الذاتى ، أو على مستوى الزمن الحاضر والزمن والمستقبل فى توازيهما الذى تومىء إليه المنمنمات بما تصوغه من عناصر الزمن الماضى .

هذا التعدد فى أبعاد الزمن ومستوياته يرتبط بالكيفية التى يعالج بها سعد الله ونوس التاريخ فى هذه المسرحية ، فأحداث التاريخ ليست مجرد أقنعة أحادية البعد ، ينطق الحاضر

من خلالها ، مهما صغرت أو دَقّتْ . وليست العودة إلى التاريخ مجرد بحث عن مجرد وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيل الماضي إلى مجرد مرآة تنعكس عليها أحداث الحاضر ، دون أن تشغل المرآة الانتباه إلى حضورها الذاتي من حيث هي مرآة التاريخ ، هنا ، حضور متعين في الزمن ، صراع قوى محددة ، ومجموعات متفاعلة ، والكشف عنه كشف عن الماضي في سياق علاقاته الخاصة ، ولكن بما ينطوي على تعدد الدلالة التي تعني تعدد مستويات الدال . ولذلك يتخذ منطوقات المنمنمات التاريخية ، في مسرحية سعد الله ونوس ، طابعا بنائيا وظيفيا ، يجعلها أقرب إلى " الاستعارة بالكناية " ، لو استخدمنا المصطلح البلاغي القديم ، حيث تمتزج الاستعارة بالكناية " ، من حيث هي دال أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه .

وإذا انتقلنا من لغة التجريد البلاغي إلى لغة التعين الدرامي قلنا إن ما تنطوي عليه مسرحية سعد الله ونوس من " منمنمات تاريخية " تشير إلى ثلاثة أبعاد للزمن . بعد الزمن التاريخي للماضي الذي تنقشه المنمنمات وتختزل به سبعة أشهر على وجه التقريب ، من الزمن الماضي الذي يبدأ من شهر محرم وينتهي في شهر رجب من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة ، وهي السنة التي سقطت فيها دمشق أمام جحافل تيمورلنك ، أثناء حكم الخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الملك الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن برقوق . والأول اسم بل صفة . والثاني غلام تولى الحكم سنة إحدى وثمانمائة للهجرة بعد وفاة أبيه السلطان برقوق . ولم تزل أيامه كلها كثيرة الفتن والشرور والغلاء والوباء ، وطرق بلاد الشام فيها تيمور لنك فخربها كلها ، وحرقها وعمها بالقتل والنهب والأسر ، حتى فقد منها جميع أنواع الحيوان وتمزق أهلها في جميع أقطار الأرض ، فيما يقول المقريزي في كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار . وتلتقط مسرحية سعد الله ونوس من هذا الوصف العام التفاصيل الصغيرة التي تنمنم بها البناء المسرحي ، ما بين ثلاث رؤى للعالم ، مأساة سقوط الشام أمام القوة العاتية لتيمورلنك منذ ستمائة وإحدى عشرة سنة .

وتتجسد الرؤية الأولى في أفكار الشيخ برهان الدين التاذلي ، رجل النقل الذي يعادي أهل العقل ، ويعاقب كل من يميل إلى مقالاتهم ، والذي يرى في المغول عقابا من الله لخلقه الذين تفشت فيهم مقالات الملحدين ، فيدعو الناس إلى أصولية النقل التي تنجيهم من غواية العقل ، وإلى الجهاد الذي ينجيهم من محنة المغول ، فيظل - رغم استشهاده - صورة أخرى من القاضي برهان الدين بن مفلح الحنبلي .

أما الرؤية الثانية فتجد معادلها فى أفكار ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون (صاحب المقدمة) رجل العلم الواقعى الذى لم يعرف من قوانين الأحداث ومجراها سوى أن وصف الغروب الشامل والشهادة عليه هو الممكن الوحيد لرجل العلم الذى لابد أن يفيد من القوة الجديدة التى تكتسح العالم . ولذلك مال ابن خلدون إلى رأى القضاة والفقهاء الذين اجتمعوا بمدرسة العادلية واتفقوا على طلب الأمان من تيمور لنك ، وشاوروا فى ذلك نائب القلعة ، فأبى عليهم ذلك ونكره ، فلم يوافقوه . وخرجوا إلى الغازى الذى اتفقوا معه على فتح المدينة، وتبعهم ابن خلدون الذى رأى فى تيمور لنك سلطان العالم وملك الدنيا الذى لم يظهر مثله فى الخليقة منذ عهد آدم .

وتنبنى الرؤية الثالثة على أفكار آزدار نائب القلعة ، رجل الفكر ، الجندى الذى يرفض الاستسلام ، ويختزل وجوده فى حماية النظام الذى يعرفه دون أن يحلم بنظام جديد . ولكنه ينظر إلى عمله من منظور نقلى تسلطى ، منظور يجعل منه موازيا آخر للتازلى وابن مفلح فى عدائهما لحرية العقل ، فيرفض إطلاق سراح الشيخ المعتزلى المسجون ، أو حتى الاستعانة به فى جهاد الغزاة الكافرين ، ويرفض معاونة من اختلف مع السلطان فى الرأى ، فعقليته العسكرية النقلية لاتعرف حق الاختلاف أو التسامح فيه .

وما بين الثلاث ، وفى موازاتها ، يتحرك علماء وأعيان وتجار يبحثون عن المناصب والوجاهة والغنيمة ، فينتهى الأمر بالجميع إلى كارثة السقوط أمام جحافل المغول التى مكن لها طوفان الفساد فى الداخل ، فالهزيمة تبدأ دائما من الداخل . وقد بدأت من اندفاعه الطوفان الفاسد الذى لم يقدر على مواجهته أمثال الشيخ جمال الدين بن الشرائجى الذى آمن بحرية الانسان وقدرته على صنع مصيره وإبداع حياته ، كما آمن بالعدل الإلهى الذى لايرضى لعباده بالفقر أو الذل ، وكان من الطبيعى أن يحرق كتبه قضاة دمشق الأربعة ، وأن يسجنوه فى القلعة .

وتتجسد دلالات هذا البعد التاريخى للزمن الماضى بواسطة الصراع الذى يحدث بين الرؤى الثلاث من ناحية ، وبين الشخصيات المرتبطة بهذه الرؤى على مستوى السلب والإيجاب من ناحية ثانية ، وتتكثف الحركة الدرامية وتتوتر ما بين الثنائيات المتقابلة التى تقمع أطرافها الأولى أطرافها الثانية ، فى حركة تنتهى بالجميع إلى الكارثة . هكذا قمع أهل النقل صوت العقل فى مجالات المعرفة بالواقع على السواء . وتَغَلّب رجل العلم (الذى يسجن التاريخ فى قوانين حتمية ويقصر مهمته على تفسير العالم) على نقيضه الذى أكد دور البشر فى صنع

التاريخ ودور العلم فى تغييره . وقَرَضَ رجل الفكر الذى آمن بالحفاظ على النظام القديم منطقه على الثائر الذى حلم بأن نظاما جديدا سيولد من مخاض المحنة . وسرق التاجر الذى تحالف مع علماء الدراهم والدنانير أقوات القراء وأعراضهم . وَخَسر المتمرد قضيته حين أضاع وعيه بالعالم ، ولحقه قرينه من أهل العلم حين وشى بنظيره ، وأضاع التاجر الصغير ما ملكه فى حرصه الصغير على العالم ، وباع الأب ابنته وضحى التاجر بابنه ، وتحولت الضحايا إلى صورة من جلاديها ،فحق الدمار على الجميع ، وانطلق إعصار التتار الذى يتزعمه تيمور لنك ليفرض نظاما جديدا .

هذا العالم التاريخى ينتمى إلى الزمن الماضى فى مطلع القرن التاسع للهجرة ، حيث انتصر العقل على النقل ، والظلم على العدل ، والتسلط على الشورى ، وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير ، وهو عالم كنائى فى آخر الأمر . أعنى أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء . ولذلك تزدوج دوال هذا العالم فى إشارتها التاريخية التى تصدق الدلالة على مطلع القرن الخامس عشر للهجرة ، وتتحرك بالقارىء - المشاهد إلى استنتاج أوجه للشبه بين الماضى، والحاضر ، وتدفع به إلى أن يملأ ثغرات النص بما يؤكد إسهام الماضى فى وعى الحاضر، وإسهام الحاضر فى وعى الماضى ، وذلك فى عملية يتحول فيها ناتج الوعى بالطرفين إلى معرفة ترهص بالمستقبل .

وأتصور أن تعدد الأبعاد الزمنية التى تشير إليها هذه المنمنمات هو المسؤول عن ازدواج مستويات الأداء الدرامى فى نص المسرحية . إن صوت " المؤرخ " الذى يؤكد حضور التناص مع كتب التاريخ القديم ، فى علاقات البناء الدرامى ، توازيه النمنمة التى تحيل الإجمال إلى تفصيل ، والتى تتخذ من كلمة " تفصيل " نفسها عناوين للمشاهد التى تعقب صوت المؤرخ القديم وتمهد له فى الوقت نفسه . وما بين النمنمة الأولى والثالثة ، وتتكون كلتاهما من ثلاثة عشر تفصيلا ، يتقابل رجل الدين مع رجل العسكر ، وتتوسط المنمنمة الثانية التى تتكون من ثمانية تفصيلات ما بين " الهزيمة " و " المجزرة " أعنى التوسط الذى يبرز " محنة العلم " ، ويردد أصداءها ، ويذكرنا بضحاياها فى التفصيل الختامى الأخير الخاص بالشيخ جمال الدين الرائجى ، حيث تتسمر أعيننا على رجل العقل رمز الاستنارة ، مرفوعا على صليب ، محكوما عليه بالإعدام من الجميع ، فلا تختلف حوله أطراف الصراع على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء ، ونتذكر ما قاله وهم يجرونه إلى سجنه : ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفرا .

وكما يزدوج صوت المؤرخ والتفصيل فى بناء الحدث الدرامى الذى يراوح بين الاثنين ، يزدوج صوت الأداء ، ويتحول الممثل إلى مشخص يتقمص الشخصية ويتباعد عنها فى الوقت نفسه ، ينطق الدور الذى يجسد الماضى المتخيل ، وثم يبتعد عن الدور ليجسد الحاضر الذى يُعَلّقُ على الفعل الماضى الذى حدث فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى ، فيغدو قناعا لنا ، أوقناعًا للمؤلف ، أو مجالاً للكشف عن الفكرة ونقيضها بما يثير الصراع ويعدد مستوياته . وما يحدث على مستوى الأداء التشخيصى لأدوار الشخصيات المنمنمة ، يحدث على مستوى أداء صوت المؤرخ القديم ، حيث يباعد المشخص بينه ودور المؤرخ ، ليؤكد أننا لا نستطيع أن نكون محايدين ، ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة ، ولانستطيع أن نسرد الوقائع دون شيىء من التعاطف وقليل من الحس الفاجع .

وإذا كان هذا الازدواج يولد الحيوية ، ويضيف إلى التوتر الدرامى بعدا جديدا ، ويجعل من حوار الشخصيات حوارا حول زمانين ، وفى زمانين ، لا زمن واحد ، فانه يمنع المتلقى من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها فى النص ، أو التقوقع فى زمن دون آخر ، فيبقى على يقظته ووعيه النقدى إزاء كل وجهات النظر المختلفة والرؤى المتناقضة ، والأزمنة المتوازية أو المتقابلة ، ويؤكد حضوره بوصفه طرفا فاعلا فى التأمل والاختيار والحكم ، ولكن فى شىء من الاستفزاز اليقظ ، وكثير جدا من الحس الفاجع ذلك لأن الازدواج - كالتعدد - يناقل الوعى ما بين الحاضر والماضى ، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل الذى يبدو مخيفا فى هذا الذى نقشه سعد الله ونوس فى وجداننا من " منمنمات تاريخية " .

٢- حين ينهزم العقل

لانخطىء كثيرا لو قلنا إن الصراع فى مسرحية " منمنمات تاريخية " لسعد الله ونوس هو، فى مستوياته المتعددة ، صراع قضاة مذاهب وعلماء فى القرن الثامن للهجرة ، وهو صراع يوازى صراعا مشابها نعيشه إلى حد ما ، وببعض الاحتراز ، فى القرن الخامس عشر للهجرة هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل ، الاجتهاد مع التقليد ، التسامح مع التعصب ، الشورى مع التسلط ، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة فى ممارسة فعله الاجتماعى ، واختيار نظامه السياسى ، وصياغة معرفته الإنسانية ، ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإذعان ، فى مجالات الفعل الاجتماعى والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية ، وهو صراع بين نظريتين متناقضتين ، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخى ، حين انطلق العقل العربى يصوغ أفقا من التقدم الانسانى الذى أفادت منه البشرية

كلها . واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار ، حين انكفأ هذا العقل على نفسه، واستراب فى قدراته ، وعجز عن مواجهة نقائضه ، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه .

وقد ارتبطت النظرة الأولى ، فى ازدهارها ، بمناخ التسامح وحق الاختلاف والمجادلة بالتى هى أحسن ، وكانت قرينة الحاكم العادل الذى يرعى مصالح الجماعة ، ويسوس أبناءها سوس الرحمة ، ويعمل على تحقيق الخير لأبناء الأمة ، والدفاع عنها ، وقيادتها إلى النصر على أعدائها بواسطة الشورى التى لاتنفى حق الاختلاف والتى تحقق الوحدة التى تقوم على التنوع . واقترنت هذه النظرة برجل الدين الذى فتح باب الاجتهاد على مصراعيه ، ليكون الاجتهاد أداة لحلم التقدم ، وسبيلا إلى تحقيق نهضة الأمة ، وصياغة مصالحها المتغيرة . وكانت النظرة الثانية على النقيض من الأولى ، فى تسلطها ، قرينة المستبد الظالم الذى لا يرعى مصالح الجماعة ، ويقدم عليها مصالحه الخاصة ، ويسوس الأمة سوس الأنعام ، مميزا بين طوائفها ، نافيا عن المخالفين له حق المواطنة ، كأنه الوجه الآخر من المتعصب الذى يخرج المغايرين له من حظيرة الدين ، لأنه لايقبل خلافا فى الرأى أو مغايرة فى الفهم ، أو تعددا فى التأويل . ويرى فى التقليد والتصديق والطاعة ولزوم الجماعة علامة الهداية المنجية من ضلالة الاجتهاد ومتضرة الابتداع .

ولأن مسرحية سعد الله ونوس مسرحية تدين عصرها الذى تومىء إليه على سبيل التضمن واللزوم ، بما ينطوى عليه هذا العصر من مخاطر التقليد التى تهدد حرية الاجتهاد ، ومن تعصب النقل الذى ينفى تسامح العقل ، فان المسرحية تختار منمنماتها التاريخية من لحظات السقوط الفاجع ، حيث سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة التى اجتاح فيها تيمور لنك دمشق الفيحاء ، بعد أن ساعده علماء النقل فيها على الدخول إليها ، وذلك بعد أن تحالف هؤلاء العلماء مع تجار الزور وحكام الجور ، وتآمروا جميعا على العامة الذين حرموا عليهم أحلام العقل والعدل والحرية .

وتبدأ المسرحية منمنماتها التاريخية فى مفتتح شهر محرم ، مفتتح كوارث سنة ثلاث وثمانمائة، حين ارتفع سعر القوت إلى مالم يعهد من قبل فأعجز العامة ، وأطلقهم عراة جائعين ساءلين فى الطرقات والجوامع ، وذلك فى الوقت الذى استقر فيه القاضى إلى نور الدين ابن مكى الدميرى قاضى قضاة المالكية عوضا عن القاضى ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون على

مال وعد به السلطان . ولم يستمر القاضى الجديد سوى أسبوعين تقريبا ، فسرعان ما عزله السلطان ، وأعاد ابن خلدون الذى سرعان ما عزله مرة أخرى ، وتأتى الأخبار من دمشق بكسرة العسكر الشامى وسقوط مدينة حلب فى يد تيمور لنك الذى فعل من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى ، ونودى فى دمشق بالتحول إلى المدينة والاستعداد للعدو ، فاختبط الحال ، وعظم ضجيج الناس وبكاؤهم وتواردت الأخبار أن نائب السلطان هم بالفرار من دمشق ، فَرَدَّه العامة ردا قبيحا . واستعد الجميع فى مصر لمعركة الدفاع عن دمشق .

وتأخذ النمنمة التاريخية تفاصيلها التى يستهلها صوت المؤرخ القديم ، فى مسرحية سعد الله ونوس ، ونستمع إلى نقول متناصة من كتاب " بدائع الزهور فى وقائع الدهور " للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفى على وجه الخصوص . لاتغادر هذه النقول إلا لإكمال نمنمة التناص بما هو متاح فى تواريخ العصر وتراجم رجاله ، من مثل ما كتبه ابن حجر فى إنباء الغمر والمقريزى فى السلوك وابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة والسخاوى فى الضوء اللامع وابن العماد فى شذرات الذهب . وما ينطقه المؤرخ القديم " نقلا عن ابن إياس ، فى نمنمة سعد الله ونوس ، يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التى تضعنا فى حضرة عالم تاريخى ، متعدد الأبعاد والإشارات ، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد ، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم ، فالجميع يستبدلون الذى هو خير من مصالح الأمة الباقية بالذى هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة .

ولكن علاقات التناص تنبنى على نحو متميز ، يبرز دلالة الدور التاريخى الذى قام به غلاة النقل من الحنابلة والمالكية والشافعية على السواء ، أعنى فقهاء من أمثال برهان الدين التادلى (بالمثناة الفوقية وفتح المهملة ، نسبة إلى تادلة من جبال البربر بالمغرب) قاضى المالكية فى دمشق الذى توفى عن إحدى وسبعين سنة ، يوم الثلاثاء الثامن عشر من جمادى الأولى من سنة ثلاث وثمانمائة ، فى الحرب مع تيمور لنك وكان ثابت اليقين ، شجاعا ، جريئاً ، فيما يصفه ابن حجر وابن إياس والسخاوى وغيرهم من مؤرخى العصر . وكان شديدا على أهل العقل ، لايتردد فى تعزير أو سجن من يراه ميالا إلى مقالاتهم ، ويوازيه فى العداء للعقل تقى الدين إبراهيم بن محمد بن مفلح الحنبلى ، قاضى الحنابلة الذى خرج إلى تيمور لنك ، وسعى فى الصلح معه ، متشبها بابن تيمية حين صالح غازان ، فقام بدعوة أهل دمشق إلى الصلح مع تيمور ، ودعا له ، وأعلن الحرب على من يقاوم الصلح معه ، وأكثر التردد على تيمور إلى أن خذله ، فعاد بحسرته لم يغنم شيئاً ، ومات بأرض البقاع ، بعد حريق

دمشق ، في أواخر شعبان من سنة ثلاث وثمانمائة . ويروى عنه ابن العماد ، في شذرات الذهب ، هجومه على المعتزلة ودفاعه عن النقل والتقليد في حضرة تيمور لنك الذى مال إليه (لارتباط النقل والتقليد بعقلية الاستبداد) وتكلم معه في الصلح قبل أن يغدر به . وفي موقع حماة النقل والتقليد من المالكية والحنابلة ، وقف علماء آخرون من أمثال شمس الدين النابلسي الحنبلي ومحيى الدين بن العز .

وفي المقابل من هؤلاء جميعا ، ينهض بعض الشافعية الذين حاولوا إعمال العقل ، وتبرز علاقات التناص اثنين منهم في دلالة الحضور التاريخي والصلة المعرفية . أولهما جمال الدين عبد الله بن ابراهيم بن خليل البعلبكي الدمشقي المعروف بابن الشرائحي الشافعي . وثانيهما ابراهيم بن محمد بن رشد برهان الدين الملكاوي الدمشقي الشافعي . وقد قرأ الثاني على الأول في الخامس عشر من المحرم لسنة ثلاث وثمانمائة كتاب الرد على الجهمية لعثمان الدرامي ، فحضر عندهما زين الدين عمر الكفيري ، وأنكر عليهما وشنّع ، وأخذ نسخة من الكتاب ، وذهب بها إلى قاضي المالكية التادلي ، فأغلظ القول للملكاوي ، وأمر بتعزير جمال الدين الشرائحي وضربه والطواف به ، وطلبه بعد جمعة لكونه بلغه عنه كلام أغضبه فضربه ثانية ، ونادى عليه ، وحكم بسجنه .

وقد حدثت واقعة القراءة ، تاريخيا ، بعد حوالي أسبوع من وصول خبر نزول تيمور لنك سيواس ، وقتل جماعة كثيرة من أهلها ، واقترابه من حلب التى فتحها بعد ذلك بحوالي شهر ، فنهبها وقتل أهلها في الحادى عشر من ربيع الأول سنة ثلاث وثمانمائة . وقد قيل إنه كان يحفر للناس حفائر يدفنهم فيها وهم بالحياة ، ويحرق الناس بالنار ، ويحصد الضحايا بكل سلاح ، حتى صارت الرمم طول القامة والناس تمشى فوقها ، وعمل من الرءوس منائر عدة مرتفعة ، وجعلت الوجوه بارزة يراها من يمر بها ، فيما يقول ابن إياس . وبدل أن يلتفت فقهاء النقل إلى الخطر الداهم ، ويكفوا عن تكفير بعضهم البعض ، وعن وصم مخالفيهم بالخروج على الملة ، استمرت عقلية التعصب التى ينسج من وقائعها سعد الله ونوس تفاصيل منمنمات التناص في مسرحيته ، ومنها التفصيلة الرابعة ضمن المنمنمة الأولى من المسرحية على وجه الخصوص .

ففي هذه التفصيلة ، تحديدا ، يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين الشرائحي (كذا في كتب التاريخ المطبوع وليس " الشرائجي " الموجودة في طبعة المسرحية الصادرة عن دار الهلال - القاهرة) إلى حلقة العلماء ، وأحد المعممين يحمل كيسا من الكتب المخطوطة هي

جسم الجريمة التي ارتكبها الشرائحي وأداتها . ويعلن التادلي (وليس " التاذلي " التي وردت في طبعة دار الهلال) تهمة التخليط في الدين ، ويثني عليها ابن النابلسي الذي يتوه في المسائل ويستحل الأوقاف ، ويؤكد تهمة الكفر والزندقة والإلحاد على فقيه مسلم لا لشيء إلا لأنه يخوض في القدر ، ويقرأ كتب المعتزلة (مجوس الأمة) و (الكفار من) المتكلمين والفلاسفة . من أمثال الرد على الجهمية والمجبرة ، والمغني في علوم التوحيد ، وفصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال . وما أشبه التادلي وابن النابلسي وابن مفلح وابن العز الذين يجمعون على تكفير الشرائحي ببعض من نراهم بين ظهرانينا ، صباح مساء ، يكفرون إخوانهم المسلمين ، لا لشيء سوى أنهم يؤمنون - مثل الشرائحي - بأهمية العقل حجة الله على خلقه ، ويرون فيه أداة الاستنارة التي تفضي إلى أكمل مراتب المعرفة ، وينظرون إلى حرية الإنسان وعقله بوصفهما شرطًا لتكليف ، فالله سبحانه وتعالى يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم خطابه ، ويكلفنا بما يرد في هذا الخطاب لأنه خلقنا أحرار ، نختار ما نستحق عليه الثواب أو العقاب من أفعال . ولكن حجة جمال الدين الشرائحي لاتقنع قضاته (الذين هم الصورة القديمة من بعض قضاتنا المعادين للتنوير) فيأمرون بحرق مخطوطاته في صحن الجامع ، ويقيمون عليه الحد بما يكسر كبرياءه ، ويلقونه في السجن ، لأن الله وهبه عقلا فلم يعطله ، وفكرا لم يتردد في الاجتهاد به ، وبصيرة جعلته ينظر أبعد من سواه ، فأدرك أن الذي يجتهد خير من الذي يحمل أسفارا ، وأن الجهل والطغيان هما اللذان يحجران على العقل وأن التقليد هو أقصر الطرق إلى الكوارث .

وحين يخلو المشهد من المحكوم عليه بتهمة الاجتهاد ، لاتبقى سوى سلطة التقليد ، يمثلها قضاة ينهون عن الجدال والجدل ، ويلغون حق الاختلاف ، ويسيرون إلى قتال عدو الامة بعد أن حجروا على أعز ما فيها ، فينتهي الأمر بهم إلى الخسران : إما قتلا في معركة غير متكافئة، أو حسرة على غنم لم يتحقق . أما التادلي الذي قتل في المعركة فيعلن قبيل موته ، في المسرحية ، أن العيب فيهم قبل أن يكون في السلطان الذي خذلهم ، فلو كانوا غير ما كانوا عليه لكان لهم سلطان جدير بالسلطنة ، يعرف كيف يقود الأمة في شدتها . وأما ابن مفلح فيدرك ، بعد الكارثة ، أنه نزع من الناس سلاحهم ، حين جرد أسوار دمشق من دفاعاتها ، وجرد دعاة العقل من حقهم في الاجتهاد ، ولم يدمر بيوت الناس وأرزاقهم فحسب بل دمر نفوسهم وقلوبهم ، فصارت المدينة كأنها غابة خلت من الدين والأخلاق والقيم لأنها خلت من العقل .

هكذا تتواشج عناصر النمنمة التاريخية ، موظفة معطيات التناص وعلاقاته ، فى مسرحية سعد الله ونوس ، لتبرز التناسب الطردى بين هزيمة العقل وهزيمة الأمة و تحريم الاجتهاد وخراب الديار . وتستغل المفارقة التاريخية الفعلية التى وضعت من حارب أقرانه المسلمين ، واصما إياهم بالزندقة والكفر ، موضع الخائن الذى قدم العون إلى أعداء الأمة ، فابن مفلح الحنبلى الذى أعان تيمورلنك على دخول دمشق ، وكتب له جميع خططها ، هو نفسه الذى شدد النكير على من خالفه فى الرأى والاجتهاد ، ووصم المغايرين له فى التأويل بالزندقة والكفر . ولم يكن يختلف فى ذلك ، كيفيا ، عن نقيضه التادلى الذى اندفع إلى جهادالتتار ، فسقط تحت سنابكهم ، لأنه حجر على عقل الأمة وقمعه بالتقليد ، فكلاهما وجه للعلة نفسها التى كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها .

والنتيجة هى ما يصفه ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمور لنك دمشق التى أصبحت ، بعد البهجة والوفرة ، أطلالا بالية ورسوما خالية ، لاترى بها دابة تدب ، ولاحيوان يهب ، سوى جثث احترقت ، وصور فى الثرى قد تعفرت ، فانا لله وإنا إليه راجعون لعظم هذه المصائب ، وشناعة هذه النوائب ، فيما ينقله سعد الله ونوس : فكم توقظنا حوادث الأيام، ونحن فى ليل الغفلة نيام ، فلا نعتبر على ما جرى للأنام ، ولانرجع عن ذنوبنا والآثام .

ولعل العدالة الشعرية القاسية التى ينطوى عليها التاريخ ، عادة هى التى قرنت سقوط دمشق بوفاة هؤلاء الذين عادوا العقل وحاربوا حرية الاجتهاد ، فى مسرحية سعد الله ونوس ، فمؤرخو العصر يحدثوننا عن أن ابن مفلح أدركه الموت ، غما ، بعد استشهاد التادلى بأشهر معدودة . واختفى أمثال النابلسى وابن العز . وسرعان ما توفى إبراهيم الملكاوى فى جمادى الآخرة من سنة أربع وثمانمائة . ولم يبق سوى جمال الدين الشرائحى الذى وصفه مؤرخو القرن التاسع للهجرة بأنه كان شهما شجاعا مهابا ، جِداً كُلّه ، لايعرف الهزل ، قدم القاهرة بعد الكائنة العظمى ، فقطنها مدة طويلة ، ثم رجع إلى دمشق ، وولى تدريس الحديث بالأشرفية. وظل شاهدا على محنة العقل وإنكساره ، وسط ظلامة التقليد ، إلى أن توفى سنة عشرين وثمانمائة .

هذا ما يقوله التاريخ الذى تلتقط دلالته منمنمات سعد الله ونوس فى مسرحيته التى توقف العين والعقل عند هذه الدلالة ، لكى لاتغفلها الذاكرة ، أو يسهو عنها الوعى . ولعل ذلك هو السبب فى أن المسرحية كلها تنتهى تفاصيل منمناتها بتفصيل أخير ، يُكثّف الدلالة

المؤلِّه للنص كله ، في بعد من أبعاده الحاسمة ، فنرى الشيخ ابن الشرائحي مرفوعا على صليب ، يوجه الخطاب الأخير إلى عصره – عصرنا قائلا :

أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائحي ، آمنت أن العقل خير من النقل ، وأن الله عادل لا يقدّر على عباده الفقر أو الذل ، فأذاع أحدهم أمرى ، فاستدعى قضاة دمشق الأربعة ، وبعد السب والضرب ، وإحراق كتبي ، رموني في سجن القلعة . وحين حل تيمور في ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمدافعته ، أبكاني القهر وعَزَّ على ألا أكون مع الأمة في مواجهة هذه المحنة .

ويمضى ابن الشرائحى فى خطابه الذى قد لاتتطابق منطوقاته الحرفية مع وقائع التاريخ الفعلية ، ولكن الدلالة العامة للخطاب تتطابق مع محصلة السياق التاريخي في النهاية ، فيظل المعنى الذى ينطوى عليه حضور ابن الشرائحى نقيضا لوجوددعاة التقليد من أهل الدين ، وطغاة الاستبداد من سلاطين العرب وأعدائهم على السواء ، فلا نعجب أن اتفق الجميع على ابن الشرائحى رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء ، فهو رمز العقل الذى تجسده المنمنمات التاريخية ، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا انكسر انكسرت اندفاعة التقدم ، وتحَوَّل التاريخ إلى واقع موحل وزمن سقيم . اتفق الجميع على عداء ابن الشرائحى رغم ما بينهم من الحرب وسفك الدماء ،فهو رمز العقل الذى تجسده المنمنمات التاريخية ، وحضور وعيه الخلاق الذى إذا انكسرت اندفاعه التقدم ، وتحول التاريخ إلى واقع موحل وزمن سقيم .

٣- قناع ابن خلدون

هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد ؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته ؟ ذلك سؤال ألقاه التلميذ الفتى شرف الدين على أستاذه الشيخ ولى الدين عبد الرحمن بن خلدون (٧٣٢ - ٨٠٨ هـ) فى مسرحية سعد الله ونوس " منمنمات تاريخية " . وكان تيمور لنك وجنوده على أبواب دمشق وحول أسوارها ، بعد أن فرغوا من نهب حلب وتدميرها . وكان السلطان الغلام ، الناصر فرج بن برقوق ، قد انسحب بقواته عائدا إلى القاهرة ، بعد أن نمى إليه الخبر أن بعض الأمراء يحاولون الهرب إلي مصر للثورة بها ، واقتلاعه من كرسى السلطنة الذى لم يكد ينعم به،فترك أهل دمشق وحدهم فى مواجهة المغول، متحيرين قد عميت عليهم الأنباء . وكان ابن خلدون قد جاء من القاهرة فى ركاب السلطان الذى استدعاه من ضيعته بالفيوم ، بعد أن كان قد خلعه من القضاء للمرة الثانية ، وأقنعه داودار السلطان بلين القول وجزيل الأنعام أن يسافر فى ركاب السلطان ، فأصخى ابن خلدون وأطاع ، وسافر فى الركاب ، فى منتصف شهر المولد الكريم من سنة ثلاث وثمانمائة للهجرة

وأقام فى المدرسة العادلية ، وظل هناك بعد انسحاب السلطان : يراقب الموقف ، ويشاور العلماء أمثال ابن مفرح وابن النابلسى من دعاة السلام مع سلطان العالم الجديد (تيمور لنك) ، ويتحين الفرص ، ويتروى فى الموقف بما تمليه نزعته العملية المختفية وراء قناع من الحياد العلمى ، الحياد الذى كان يدفعه إلى أن يردد ، فى المسرحية ، أن على من يريد تسجيل وقائع التاريخ السيطرة على انفعالاته وعواطفه ، أو أن يلغيها تماما ، كى لايجرفه الهوى أو يزوّر الوقائع .

وإذا كان ابن مفلح ، صوت النقل الغالب فى المسرحية ، نادى بالصلح مع تيمور لنك ، تقليدا لما فعله ابن تيمية من قبله ، فان ابن خلدون صوت العقل الذى يرفض التقليد ، ويؤكد النظر العقلى ويقول فى مقدمة تاريخه إن التقليد عريق فى الآدميين وسليل مرعى الجهل الذى هو بين الأنام وخيم وبيل ، ينتهى إلى النتيجة نفسها ، ولكن من منظور العقل العملى الذى يحلل أسباب الوقائع والأحوال تحليلا نفعيا ، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد .

وكان ابن خلدون فى الحادية والسبعين من عمره حين رحل إلى دمشق ، أنفق أكثر من نصف قرن فى مناورات السياسة وصراعات القوى وألاعيب الوظائف الديوانية ومناصب التدريس والقضاء . وتنقل فى بلاد المغرب الأدنى والأوسط والأقصى وبعض بلاد الأندلس ما بين سنتى إحدى وخمسين وست وسبعين وسبعمائة للهجرة ، وتفرغ للتأليف ثمانى سنوات على وجه التقريب ما بين قلعة ابن سلامة وما شابهها فى تونس ، ثم عاد إلى الحياة العملية بواسطة مناصب التدريس والقضاء التى قادته إلى القاهرة (سنة أربع وثمانين وسبعمائة للهجرة) التى ظل بها تسعة عشر عاما قبل أن يرحل فى ركاب السلطان فرج بن برقوق إلى دمشق . ولا يعود ابن خلدون مع السلطان إلى القاهرة ، بعد أن تخلى ذلك السلطان الغلام عن واجبه المقدس ، فى سبيل الدفاع عن كرسى حكمه الذى كان أهم عنده من قضية الأمة ومحنتها .

ولم يكن بقاء ابن خلدون ، فى دمشق ، دفاعا عن عروبة أو إسلام ، فى مسرحية سعد الله ونوس ، وإنما سعيا إلى معرفة لاتفارق المنفعة ، أو منفعة لاتفارق المعرفة . يحثه على ذلك فضول المؤرخ فى تعرف النظام العالمى الجديد الذى ترأسه تيمور لنك ، ويدفعه داؤه القديم الذى لم يتخلص منه ، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى ومباهجها الخطرة على السواء . ويسعى ابن خلدون إلى تيمور لنك ، باحثا عن وجه آخر من العصبية التى تنبنى على المصلحة ، وتتحقق بالقوة ، كما لو كان ، بعد أن أدرك العبر ، فى ديوان المبتدأ والخبر

من أيام العرب والبربر ، قرر أن يصل حبله بحبل من بزغ فى عصره من ذوى السلطان الأكبر" ذلك السلطان الذى أصبح يخايله بحلم وأعد عن نظام عالمى جديد ، لامكان فيه إلا لحاكم واحد للدنيا بأسرها ، ونوع واحد من علماء المعرفة التى لاتفارق المنفعة أو المنفعة التى لاتفارق المعرفة ، وتحدث الصفقة ، خارج أسوار دمشق المحاصرة : يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه ، ويشترى تيمور لنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة ، ويشترى رضا الغازى بهويته القومية ، فلا تربح تجارته .

وتتحول هذه الصفقة التاريخية ، فى علاقات التناص التى تشدها إلى عصرنا وتقربنا من عصرها ، إلى مواز رمزى ، أو قانع للعقل البراجماتى التى نرى تجلياته حولنا ، الآن ، وفى كل يوم من أيام هذا الزمان ، حيث تنكسر الأحلام القومية الكبرى للثقافة الوطنية ، نتيجة الكوارث القومية المتلاحقة ، فتتكرر مخايلة العقول العربية التى تنجذب إلى رايات نظام عالمى واحد ، هو مجلى عصرى من نظام تيمور لنك الذى وصفه ابن خلدون بأنه " سلطان العالم وملك الدنيا " . وعلى قدر الصفقة تأتى العقلنة التى تقوم بتحسين السقوط ، ومن منطق البيع يأتى التبرير الذى يستبدل حلما بحلم ، ويصوغ رؤية الغروب التى تلخصها كلمات الأستاذ الشيخ (ابن خلدون) الذى يلقيها على تلميذه الفتى ، فى مسرحية سعد الله ونوس قائلا :

ألا تعلم ياشرف الدين أن صبغة الدين حالت ، وأن عصبية العرب زالت ، وأن الجهاد لم يعد ممكنا . وتلك كلمات تصدر عن قناع مؤرخ له نظائره بين مثقفى عصرنا ، وتصل الحاضر بالماضى وصلا ينير طرفيه ، ويضعنا فى قلب علاقات التناص التى ترد عَجُزَ الأزمنة على صَدْرِها ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، خصوصا حين يمضى ابن خلدون (التاريخ والقناع) قائلا إنه ليس محايدا كما يظن ، بل واقعى يعرف قوانين الأحداث ومجراها ، وإنه جاء إلى الدنيا فى زمن السقوط ، حين انقلبت أحوال المغرب الذى شاهده وتبدلت بالجملة ، ونزل بالعمران شرقا وغربا ، فى منتصف المائة الثامنة ، الطاعون الجارف الذى جاء على حين هرم الدول ، فقلص من ظلالها وأوهن من سلطانها ، وانتقص عمران الأرض بانتقاص البشر فخربت الأمصار والمصانع ، ودرست السبل والمعالم ، وضعفت الدول والقبائل . وكأنما نادى لسان الكون بالخمول والانقباض ، وتبدل الخلق من أصله ، وتحول العالم بأسره ، فهو خلق جديد وعالم محدث ، ليست فيه إلا آثار الاضمحلال وعوارضه .

هذا الخلق الجديد ، أو العالم المحدث ، يبدأ من مبدأ الذات الذى يبرر وجوده بمبدأ الواقع ، يحاكيه ، على نحو لايُبْقِى للبشر سوى الجريان مع الدورة الحتمية التى لاتترك لهم ، حين تشرف الدولة على الهرم ، سوى الاستعداد للتفسخ والانحلال . هكذا نرى ابن خلدون ، لأول مرة ، فى مسرحية سعد الله ونوس ، وهو يحاور تلميذه الفتى الذى يهيىء القرطاس والدواة والريشة، استعدادا للكتابة ، والمغول على أبواب دمشق وأسوارها . ويبدأ ابن خلدون فى الإملاء فتسمع نصوص المؤرخ التى تستعاد من القسم الأخير الذى أضافه إلى تاريخه الكبير، قبيل وفاته ببضعة سنوات ، وهو القسم الذى ترجم لنفسه فيه بعنوان " التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقاً " .

وانطلاقا من البداية التى يختلط فيها الجهاد القومى بالعطاء السلطانى ، يتحرك ابن خلدون التاريخ والقناع ما بين الأمير تيمور لنك الذى يرنو إليه والسلطان فرج الذى انصرف عنه ، وتدخل الشخصية التى يجسدها فى علاقات تفاعل وصراع مع غيرها من الشخصيات، فنصل إلى ما يدنو من الذروة ، حين يرفض ابن خلدون أن يهّدىء الخائفين من أهل دمشق ، أو يحملهم على الجهاد ، أو يقودهم إليه ، فهو لم يأت مقاتلا بل مؤرخا ، ولايحمل قلما لتغيير العالم بل لوصف العالم وتبريره ، ولايؤمن بقدرة الفرد أو الطليعة على تغيير التاريخ بل بحتمية القوانين المجاوزة لقدرات البشر ، ويحتقر الذين يضحون بحياتهم من أجل الأوطان ، ولايرى فيهم سوى موسوسين يأخذون أنفسهم باقامة الحق ومواجهة الغواة ، دون أن يعرفوا ما يحتاجون إليه من العصبية ، فينتهى بهم الأمر إلى الهلاك وسوء العاقبة ، وحين يسأله تلميذه الفتى ، ولكن هل يجوز أن يسلك رجل العلم مسلك الحياة إزاء المحن التى تصيب قومه وبلاده؟ يؤجل ابن خلدون الإجابة إلى العشى ، حيث الربع الأول من الليل الذى يتجهز فيه لملاقاة تيمور لنك ، بعيدا عن الرقباء ، متدليا من سور المدينة وحاملا إلى تيمور هديته الدالة التى كانت " مصحفا رائعا حسنا من جزء محذو ، وسجادة أنيقة ، ونسخة من قصيدة البردة المشهورة للبوصيرى فى مدح النبى " صلعم " وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة " .

وإذا كانت الهدية الرمزية التى وصفها ابن خلدون المؤرخ فى التعريف تقدم الجانب المادى من الإجابة على سؤال الفتى شرف الدين فان الجانب الفكرى يصفه ابن خلدون (القناع) حين يقول إن رجل العلم لابد أن يقبل النهاية حين يراها ، ويترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقى من غمار العامة ، فمهمة رجل العلم ليست إنارة الضوء للناس أو قيادتهم إلى ما يخرج بهم من الانحدار بل تحليل الواقع كما هو ، ذلك لأن للعمران قوانين ثابتة مطردة

كتلك التى تحكم الفصول فى تعاقبها والليل والنهار فى اختلافهم ، وتلك القوانين حتمية لايمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد . وإذا كان الواقع يسير إلى الانهيار فليس أمام البشر سوى انتظار ظهور مهدى جديد ، أو رصد نذر عصبية جديدة تغزوهم .

ويتوجه ابن خلدون إلى تيمور لنك ممثل هذه العصبية الجديدة الغازية ، آملا أن يجد عنده مالم يجده طوال حياته لدى من عاشرهم وخدمهم من أمراء وسلاطين ناقصين ، لم تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها . ويخاطب تلميذه شرف الدين بالقدر الذى يخاطبنا قائلا : إن المرء يكون محظوظا حين ينجو بنفسه وعلمه فى زمن السقوط والفوضى ، والعاقل من لايضيع منفعة العلم أو علم المنفعة ، فقد تكون قبسة الضوء الوحيدة ، فى الغروب الشامل ، هى وصف هذا الغروب والشهادة عليه .

هكذا يقع ابن خلدون ، والتاريخ والقناع ، فى حبائل علمه النفعى ويستسلم إلى غزاة قومه، قبل أن تفتح دمشق أبوابها لهم ، وبعد أن أسهم هو وأمثاله فى هزيمتها من الداخل . وندخل مرة أخرى إلى علاقات التناص ، حيث ينطق من الداخل . وندخل مرة أخرى إلى علاقات التناص ، حيث ينطق القناع ، فى المسرحية ، نصوص " التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا " . ونسمع صوت ابن خلدون القديم الجديد ، ونراه وهو ينحنى فى حضرة تيمور لنك ، ويقبل يده التى مدها إليه ، ويجلس حيث أشار إليه بالجلوس ، قائلا له :

أيدك الله ! لى اليوم ثلاثون أو أربعون سنة أتمنى لقاءك لأنك سلطان العالم وملك الدنيا . وما أعتقد أنه ظهر فى الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك ... ولأنى كنت أسمع من المنجمين والأولين بالمغرب عن ظهور ثائر عظيم فى الجانب الشمالى الشرقى يتغلب على الممالك ، ويلغب الدول ، ويستولى على أكثر المعمور .

وفى التاريخ ، يسأل تيمور لنك ابن خلدون عن أحوال موطنه ، ويأمره أن يكتب له عن كل بلاد المغرب أقاصيها وأدانيها ، جبالها وأنهارها ، قراها وأمصارها ومسالكها ، حتى كأنه يشاهدها ، فيسمع ابن خلدون ويطيع ، سعيدا بالأمر الذى ينفذه بأسرع ما يستطيع . وحين يتهمه تلميذه ، فى المسرحية ، بأنه يقدم للغازى المخطط الذى يحتاجه لغزو بلاده ، ويبيع أهله وبلده لقاء منصب أو وجاهة ، ويسهم فى تخريب الأوطان ، يصرخ فيه ابن خلدون الذى لايعرف ما نطلق عليه اسم الالتزام الوطنى أو القومى ، فقد أدرك أن هذه البلاد التى ينوح عليها تلميذه مهترئة ، ومغزوة بلا غزو ، وأنه لايخجل من السير فى ركاب تيمور لنك أو نظامه العالمى الجديد ، لأنه يريد أن يعرف ، وأن يسجل ، وأن يستكمل خبرته ، وأن يزيد

علمه اتقانا واكتمالا . لقد سار في ركاب أمراء وسلاطين لايستحقون أن يكونوا حذاء لتيمور، فيما يقول القناع في المسرحية ، وآن الأوان لأن يفيد من علمه البارد الذي يبحث له عن الثمن المناسب في أي مكان .

ويفرح ابن خلدون بصحبة الطاغية الجديد ويلح عليها : يحدثه عن غربتيه ، بعيدا عن المغرب الذي هو أصله ، وعن مصر التي هي محل عمله وتجارته . ويطلب منه أن يؤنس غربتيه بأن يعرف له ما يريد ، فيأمره تيمور بالانتقال من دمشق إلى معسكره . فيقيم عنده خمسة وثلاثين يوما يباكره ويراوحه . ويشهد حريق دمشق وخرابها الذي لم يشر إليه تفصيلا في التعريف برحلته (أتراه كان خجلا ؟!) . وينتهي الأمر به إلى شيء قريب من الذي انتهى إليه حظ صديقه قاضي قضاة الحنابلة ، فلا ينال من تيمور شيئا (حسب ما يرويه لنا في التعريف) بل يدفع هو إلى تيمور بغلته الفارهة التي طلبها منه تيمور فأهداها إليه ، مكأفاة على اصطناعه إياه ، وإجلاله في مجلسه محل خاصته . ويعود إلى مصر التي يرده تيمور إليها ، دون بغلته ، فيصلها في الشهر نفسه الذي توفي فيه صديقه قاضي قضاة الحنابلة ابن مفلح .

وفي القاهرة ، يعود ابن خلدون إلى سيرته الأولى . يتاجر فيما تغلّه ضيعته في الفيوم ، ويقوم بتدريس نظرياته عن العصبية والعمران ، ويتولى قضاة المالكية ويعزل عنه أربع مرات في سنواته الخمس التي عاشها ما بين لقاء تيمور ووفاته . ويشهد في السنة الأولى من عودته رسول تيمور إلى سلطان مصر الذي أجابه إلى الصلح الذي طلبه منه . ويحمل إليه الرسول ثمن البغلة التي أخذها منه تيمور ، فلا يقبل ابن خلدون أخذ ثمن البغلة إلا بعد استئذان السلطان. ويصله الثمن بعد أن يأذن السلطان ، ويكتب في " التعريف " أن الثمن (الذي وصله بعد مدة) كان ناقصا ، غير أنه يحمد الله تعالى على السلامة و " الخلاص من ورطات الدنيا " . ولكن هل خلص حقا من ورطات الدنيا ! ؟

٤- ورطات الدنيا

من الذي خلص من " ورطات الدنيا " ، في مسرحية سعد الله ونوس " منمنمات تاريخية " ، ؟ لا أحد . وقع الجميع في شراك متباين ، وبراثن قوى غاضبة ، وانفلت القمع من عقاله بأسماء مختلفة وشعارات متعددة . وبقيت المحصلة النهائية واحدة ، قرينة الخراب الذي أطبق على الجميع والذي ترك دمشق أثرا بعد عين . وتطغى رؤيا النهاية الدامية على المسرحية كلها ، مخيفة ، بشعة ، ملحة ، كأنها تريد أن تدمي وعي المشاهد القارىء ،

وتستفزه ليفارق سباته التقليدى ، ويطرح عنه وخم العادة والتطبيع ، ويتورط فى ورطات الدنيا القديمة الجديدة التى تحفرها المنمنمات التاريخية فى ذاكرة الوعى أو وعى الذاكرة . ومن ثم يطرح هذا المشاهد - القارىء على نفسه أسئلة شبيهة بالأسئلة التى كانت تصرخ داخل شرف الدين : أيمكن أن تتهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التبلد والخذلان ؟ ولماذا ؟ وإلى متى؟ هل زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا ؟ هل كان التتار هناك أم ههنا ؟ وهل تلك قبيلة دالت أم أمة قالت لتيمور المعاصر : هيت لك ؟

ولأن المنمنمة تصوغ رؤيا فاجعة ، فى تفاصيل قاتمة ، دامية ، فان الدمار يشمل كل شىء، ولاينجو منه إنسان أو جماد أو حيوان ، كأنما نادى لسان الكون بنهاية تبسط ظلها كالجائحة الكونية التى لاتبقى ولاتذر ، دون أن تستطيع أن يدفعها أحد أو يغير مسارها عزم . وليس يماثل برودة الطبيعة القاسية التى تجفو الشخصيات والأحداث سوى نذرها المشؤومة وعلاماتها المنحوسة ، كأنها الوجه الآخر من الدمار الجمعى والعنف العارى الذى يفترش تفاصيل المسرحية فيغرقها بمشاهد سفك الدماء وأكوام الجثث وأهرام الجماجم ، فضلا عن انتهاك الأعراض وتقطيع الأجساد وتكتيم الأنفاس وشى المعذبين الذين يتطلعون إلى أولادهم وبناتهم يوطأون ويلاط بهم ، من غير ستر ، فى وضح النهار . وإذ يلعب التناص دوره ، فى الإشارة إلى الانحدار الشامل والعنف الهمجى ، فى القرون التى يؤثرها سعد الله ونوس مادة لمنمنماته التاريخية ، منذ مغامرة رأس المملوك جابر " (١٩٦٩) ، فان فاعلية التناص تصل الماضى بالحاضر وتومى إلى موازيات العنف العارى الذى نراه حولنا ، فى كل يوم من أيام هذا الزمان الذى نصرخ فيه قائلين : ما أشد وحشة هذا العالم .

وحتمية النهاية فى هذا العالم ، كالغروب الشامل والسقوط الكلى ، دوال متعددة المدلولات على عالم فارق حلمه القومى الكبير الذى انتهى الأمر به مصلوبا مع الشرائحى ، فى خاتمة المسرحية ، فى عتمة القهر الماحق . ولاغرابة أن ينتهى كل شىء ، فى النص ، بصرخات المجذوب المروع الشاهد العلامة ، والضحية النذير ، يركض بين الأنقاض والموتى، مرعوبا ظامئا ، ويردى يتدفق قربه بزيادة وشدة لم تعهد منذ سنوات ، دون أن ينال قطرة ماء أو قبسة أمل . لكن صراخه المخيف يصك مسامع المشاهد - القارىء ويغز وعيه ، فلا يتركه إلابعد أن يدفعه إلى أن يفكر ، بدوره ، أو يبحث عن قبسة ضوء تكون بداية للنور ، أو قطرة ماء تكون بشارة على تجدد دورة الحياة .

والواقع أن رمزية شعبان المجذوب هى الوجه الآخر من رمزية الماء الملتبس بين ضفتى بردى، رمزية تنطوى على دلالتين متناقضتين ، يتعارض فيهما الجدب والخصب ، النهاية المحتومة والبداية المقموعة . لكن تعارضهما يصل بينهما فى المجال الدلالى الذى يقرن بين رشفة الحليب وقطرة الماء فى معنى الرى ، والعودة الى صدر الأم أو رحم الأرض أو حضن الوطن المستباح . أما شعبان المجذوب فنشاهده دائما ، فى التفاصيل الدالة للمسرحية ، يحمل النهاية فى ملامح وجهه ونبرات صوته ، وأسماله الغريبة الممزقة ، ونظرة عينه التى تبصر ما لايراه غيره، فالنهاية التى يرهص بها هى البداية التى لا ينفذ إليها سواه . ولهفة البحث وصوت العزاء وشمول الموت . وهو لايجد ملاذه إلا فى صدر ريحانة الوجه الأنثوى من حضوره الذى يدرك أن الكل تتار ، قومنا تتار والتتار تتار ، كلهم تتار ، كلهم جلادون والضحية هم الفقراء .

أما بردى يتحول حضوره إلى جماع متعدد من المدلولات ، مرآة سحرية ترهص بالأحداث وتنعكس عليها الأحداث ، فى المنمنمات التاريخية فنرى ماءه أول ما نراه فى غاية من الضحالة ، كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة ، حين هم نائب الغيبة فى دمشق بالفرار ، عندما بلغه خبر اقتراب تيمور من دمشق بعد سقوط حلب . ويتبدل ماء النهر كما تتبدل صور المرآة بتبدل ما يواجهها ، من ضعف أو قوة ، انحسار أو اندفاع ، فتجرف المياه الأغصان والجذوع المنكسة ، أو تغمر ما حول الضفتين ، أو يغيض الماء فى موازاة ما حوله من المشاعر الجماعية أو الوقائع المتعارضة المتنافرة .

هذا البعد الرمزى الذى يصل بين التوظيف الدلالى لشخصية شعبان وماء بردى هو بعض البنية الرمزية الكبرى للمنمنمات التاريخية ، خصوصا فى طابعها الذى يدنى بها من بنية الأمثولة ، ومن ثم يؤكد الخاصية البلاغية ، بوصفها مجازا مزدوج البعد ، متبادل الدلالة ، متعدد الإشارة . وذلك بواسطة عملية من المناقلة الدائمة التى تجعل من الماضى حاضرا والحاضر ماضيا ، ومن العام خاصا ومن الخاص عاما ، ومن اللازم ملزوما و الملزوم لازما. وإذا كان هذا التعدد هو بعض أسباب الحرص على النمنمة التاريخية الدقيقة ، والجهد المضنى التى تتراص به تفاصيل التناص فيما يشبه تراكيب الأرابيسك ، فان هذا الحرص نفسه هو المبرر التقنى لوظيفة دال النمنمة ، من حيث هو دال أريد به لازم معناه ومعناه على السواء . إنها نمنمة تهدف إلى أن تدفعنا إلى قراءة نصوص الماضى بعين الحاضر ، ولكن دون التخلى عن تاريخية الماضى ، وقراءة نصوص الحاضر بعين الماضى ، مع الإبقاء على تاريخية الحاضر فى الوقت نفسه .

وليس مصادفة ، والأمر كذلك ، أن يلجأ فنان النمنمة التاريخية ، سعد الله ونوس ، إلى أحداث معروفة سلفا ، وأن يتعمد العودة إلى حكايات يعرفها المشاهد - القارىء ، إما لأنها بعض مخزونة الشعورى أو اللاشعورى . واختيار الدال من المعروف سلفا له أهميته التى لا تقل عن أهمية التنكير بنظيره الدال فى ما كاد يشحب ، أو شحب بالفعل ، فى الذاكرة الفردية أو الجمعية من التاريخ القومى للأمة خصوصا فى المنطقة التى تحمل إمكان التشابه أو الاختلاف بين أطراف الحاضر والماضى فى معنى من المعانى . لكن يوازى ذلك فى الأهمية صياغة ما يتم اختياره من الماضى ، أو الكشف عنه ، وتركيب عناصره بما يصوغ المعنى المقصود ، فى منمنمة لها دلالتها التاريخية المكثفة ، ووظيفتها التحريضية المعقدة. وأتصور أن الفصل بين هذه الجوانب إنما هو من قبيل التبسيط فحسب ، ذلك لأن فعل الاختيار لايمكن فصله عن فعل الكشف أو الصياغة ، فكل واحد من هذه الأفعال طرف فى عملية بنائية واحدة متفاعلة العناصر متضافرة العلاقات .

وهى عملية تقلل من سطوة عنصر الحكاية ، فى النهاية ، بالقياس الى عنصر التقنية الذى يحيل مادة الحكاية المعروفة سلفا الى عنصر وظيفى فى تجربة درامية حوارية . والهدف ليس التعريف بما هو غير معروف ، بل تحويل المعروف من تاريخ الأمة إلى دراما جدلية ، تتصارع فيها الآراء (كليا أو جزئيا) وتختلف فيها الأفكار ، ويدخل المتفرج - المشاهد طرفا واعيا ، فاعلا ، فى صراع الفهم والتفسير ، والحكم والتقييم . ومن ثم يؤدى المسرح دوره بوصفه ساحة للحرية ، وفضاء للحياة المدنية الفعلية ، حيث الإمكان الحقيقى لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار .

هذا الهدف له أصوله النظرية فيما يؤكده سعد الله ونوس ، كثيرا ، من أن إلهام المسرح الحقيقى لم يكن فى يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها ، وإنما المعالجة الجديدة التى تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخى والوجودى . ومعنى ذلك أن المتفرج الذى يسعى إليه سعد الله ونوس ليشاهد " منمنمات تاريخية " هو المتفرج الذى يقبل على المسرحية ، لا ليسمع أو يشاهد حكايات جديدة ، وإنما ليتأمل شرطه الاجتماعى والوجودى فى ضوء المنمنمات التى يقدمها الكاتب المسرحى للحكايات المعروفة سلفا بشكل أو بآخر ، الحكايات التى هى عنصر تأسيسى فى وعى هذا المتفرج ووجدانه ، لكن بهتت دلالتها لكثرة الألفة والعادة ، وأصبحت تحتاج إلى من يزيح عنها حجاب الألفة والعادة ، لتغدو من جديد موضوعا لتأمل الشرط الإنسانى وممارسة الحوار ، إما حول وجودها نفسه ، أو أى وجود مغاير ترتبط به ، على سبيل التضمن واللزوم .

وليس من المصادفة ، والأمر كذلك ، أن التناص هو سدى مسرح سعد الله ونوس ولحمته، حين نقارنه بغيره من كتاب جيله أو حتى الجيل السابق عليه . وسواء تحدثنا عن " الفيل يا ملك الزمان " أو " مغامرة رأس المملوك جابر " (١٩٦٩) أو " الملك هو الملك " (١٩٧٧) أو " منمنمات تاريخية " (١٩٩٤) فى مستوى ؛ أو عن " سهرة مع أبى خليل القبانى" (١٩٧٣) وأمثالها فى مستوى ثانى ؛ أو عن " رحلة حنظلة " (١٩٧٨) و"الاغتصاب" (١٩٩٠) فى مستوى ثالث ، فاننا نتحدث عن أبنية متواصلة ، متنوعة ، متحاورة فى علاقات التناص الذى يغدو قانونا بنائيا متعدد الوظائف فى كل هذه الاعمال . وأحسب أن لهذا التعدد مبرره حين يغلب الاتكاء على التراث العربى ، بأنواعه المختلفة ، وذلك لما يمثله هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة فى الحاضر الذى لابد من نقضه ، أو نقده . إن ما ينطوى عليه هذا التراث من مخزون نفسى فعال ، فى الحاضر ، وأبنية للقيم التى لاتزال تتحكم فى شعورنا ولاشعورنا الثقافى ، يجعل منه أقرب إلى المرآة التى لابد أن يجتليها الحاضر ليكتشف فيها قبحه ، أو يتعرف حضورها هى دون رتوش تجميلية .

وتعكس أغلب المرايا ، فى مسرح سعد الله ونوس ، إشكال " السلطة " وعلاقاتها القمعية التى تحاول منمنة التناص أن تكشف عن أسرارها الوظيفية أو وظيفتها البنيوية التى تجعل " الملك هو الملك " فى كل الأحوال . ولكن الأمر يختلف فى " منمنمات تاريخية " بالقياس إلى غيرها من المسرحيات السابقة عليها ، فهذه أول مرة يركز مسرح سعد الله ونوس هذا التركيز على " دور " المثقفين بوصفهم الطليعة التى تسهم فى تقدم المجتمع أو تخلفه ، فى صياغة علاقته المتكافئة مع الآخر أو علاقة التبعية ، فى تغيير العالم أو تبريره . صحيح أن علاقات " السلطة " وبنيتها تظل ماثلة فى المنمنمات ، لكن بؤرة التركيز لاتفارق المثقفين الذين تصاغ أدوارهم التشخيصية بواسطة التناص الذى يستحضر شخصيات النصف الثانى من القرن الثامن ومفتتح القرن التاسع للهجرة ، ويصوغ من التفاصيل التاريخية المرتبطة بهذه الشخصيات وعلاقاتها منمنمات لأقنعة ، تتحرك فى لعبة تشخيصية جديدة ، عن دور المثقفين ، فى لحظة السقوط أو الغروب الشامل ، وتتحرك هذه اللعبة التشخيصية الجديدة ما بين قطب السلب الذى يمثله التاجر المستغل (دلامة) والسلطان المستبد ، (فرج بن برقوق ، تيمورلنك) ويدعمه منطق النقل والتقليد ، وقطب الايجاب الذى ينطوى على أحلام البسطاء (أمثال مروان وخديجة ، وسعاد وشرف الدين المتطلعين إلى حياة حرة عادلة ، حافلة بابداع العقل الاسلامى ومراحه الخلاق . ويهدف السؤال الجذرى الذى تدور حوله اللعبة إلى اكتشاف

القطب الذى ينجذب إليه المشخصون (المثقفون) فيوثر على مجرى الأحداث وصنع مصير دمشق الذى هو مصيرنا .

ويستلزم هذا السؤال الاهتمام بالتقنية التى تصوغه ، والتركيز على نمنمة المنمنمات التى تعطى لكل بعد من أبعاده قدرا متساويا من الحضور . والنمنمة ، فى ذاتها ، تؤكد تشظى الوجود الذى يولد السؤال ، كما تؤكد طبيعته التى لاتنطوى على مركز ترتد إليه كل العناصر . إن التجزؤ والتناظر والتكرار وغياب العنصر المركزى الأوحد ، فى النمنمة ، هو الوجه الآخر لتعدد الإجابة عن السؤال ، وتعدد تجليات السؤال فى الوقت نفسه . ولا شيء ينتمى إلى المطلقات فى الحضور المتشظى للنمنمة ، أو الحضور المتكافىء الأبعاد من الإجابات . والنسبية هى الوجه الآخر من هذا الحضور . وتعرية تقنية النمنمة هى البعد الملازم لهذه النسبية التى لايزعم فيها طرف امتلاك الحقيقة كلها أو احتكارها لنفسه .

ويعنى ذلك تعدد الشخصيات ، أو الاكثار منها بالقدر الذى يستوعب كل الأطراف ويمثلها ، ويحقق التوزيع العادل للمواقف المتعارضة المتناقضة المطروحة على المتفرج – القارىء للاختيار بينها . وفى الوقت نفسه الكشف عن التقنية بما يبين عن طبيعة الهدف منها ، لامن حيث هى لعبة جمالية خالصة بل لعبة تشخيصية حوارية ، المتفرج المشاهد طرف فيها . وله حضوره المتعدد الأبعاد . شأنه فى ذلك شأن اللعبة الحوارية التى يدخلها ، والتى تكشف عن قواعدها أثناء أدائها ، وتضىء حاملها إلى جانب محمولها .

وحين تعتمد اللعبة التشخيصية على التناص ، وتنسج بواسطته نمنمة الأمثولة التى تنبنى بها ، فانها توازى بين الأداء السردى والتشخيص التمثيلى . وتوازى بين لغة الماضى ولغة الحاضر لغة المؤرخ القديم التى تسترجع نصوص التاريخ وتضفرها فى تضمينات دالة ومسكوكات مجانسة وكتابات كاشفة ، ولغة الحوار المتعدد الأبعاد والمستويات ، فى مناقلته بين الشخصيات المبتدعة والشخصيات المستلة من التاريخ ، بين ظاهر الشخصية وباطنها ، بين المعلن من خطابها والمسكوت عنه ، بين ما تقوله الشخصية وما يعلّق أو يعقب به المشخص لها . وتتعدد الأدوار التى تتحول بها الشخصيات إلى أمثولات فرعية ، فتكسب قدرا من التجريد ، ولانرى منها إلا الملامح الإجمالية وليس التفصيلات النفسية الواقعية أو التى توهم بالواقعية ، فهى أقنعة لاتتقمص الدور بل تشخصه فحسب . ولكن يزدوج الأداء ، وتتعدد مستوياته ، ما بين الشخصيات الفرعية والشخصيات الأساسية ، فالأخيرة بوجه خاص هى الدال والمدلول ، فاعل التأمل ومفعوله ، موضوع اللعبة ومن يؤديها . ومن ثم تنفرد بثنائية

الأداء الذى يدخل المشخص فى الدور ويخرجه منه ، أو ينطقه بلسان القناع ويعلق على ما نطقه ، فى مناقلة متعددة الأبعاد ، لانراها إلا فى تشخيص أدوار " المثقفين " دون غيرهم .

ويعتمد هذا التشخيص ، بحكم تجريده ، على علاقات بسيطة البعد ، حَدّية ، فهو ثنائيات ثلاثية الأبعاد ، تقوم على علاقات التضاد والمماثلة والموازاة . وهى علاقات تؤكد التشظى بما تقترن به من تعدد ، وتؤكد النسبية بما تقترن به من تجريد ، وتفرض على المشاهد - القارىء دور الاختيار بين المواقف والاتجاهات . و أكثر هذه العلاقات إلحاحاً هى علاقة التضاد التى تقابل بين الشرائحى من ناحية والتادلى وابن مفلح وابن النابلسى من ناحية ثانية، كما تقابل بين التادلى وابن مفلح ، وبين ابن خلدون والشرائحى ، وبين الشرائحى والملكاوى ، وآزدار وشهاب الدين ..إلخ . وهى علاقة ملازمة للأمثولة التعليمية عادة . وتبرز التقابل بين العقل والنقل ، والتعارض بين تغيير العالم وتبريره ، ورجل السيف ورجل الفكر ، ومبدأ الحلم ومبدأ الواقع ، والجيل الآفل والجيل الطالع .

وتوازى هذه العلاقة علاقة المماثلة التى تكشف عن أوجه الشبه بين الثنائيات التى تصل الأزواج (خديجة ومروان ، سعاد وشرف الدين ياسمين وابراهيم ... إلخ) وتوقع عليها نتيجة مماثلة . أما علاقة التوازى فهى التى تجعل من تيمور الوجه الآخر لفرج بن برقوق ، ومن دلامة الوجه الآخر لابن خلدون ، فهى العلاقة التى تضع الطغاة من الصغار والكبار فى المتصل نفسه، وتستبدل برجل العلم رجل المال ، فى الحس العملى الذى لايعرف سوى الشطارة .

وعندما يقول دلامة التاجر إن التجارة صورة الدنيا ، وأمل النشاط والعمران ، فانه يصوغ تبريرا للسقوط لايختلف عن تبرير ابن خلدون . ولايختلف تبرير كليهما ، فى التحليل الأخير،عن اعتراف التادلى الذى كشف عن جوهر إشكالية المثقفين،فى تقديره،بقوله:

قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا ، فتهافتنا عليها ، ورحلنا نتوسل الأسباب لكى نصل إلى المناصب . ولم نتورع عن الحطة وهدر الكرمة ، ولم نترفع عن الرشوة وشراء العلاوة ... وبدلا من أن نكون طليعة الأمة ، وكلمة الحق التى تقوم الأحوال ، وتروع السلاطين، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء .

وذلك قول يخاطب به التادلى أقرانه من مثقفى أوائل القرن التاسع للهجرة ، ويحاور به ، فى الوقت نفسه ، أشباهه ونقائضه ومشاهديه وشهوده وقضاته من أهل العقد الثانى من القرن الخامس عشر للهجرة .

من المطابقة والتأثير إلى القراءة والإبداع
مراجعة لكتاب أرسطو طاليس في الشعر

حسن حنفى

١ - تحية جيل إلى جيل

إن اكبر تحية لجيل الرواد هى مراجعة جيل التلاميذ لأعمالهم ، نقلاً إياها من عصر إلى عصر ،وإعادة بنا ءها من موقف حضارى إلى موقف حضارى آخر ، ومن ظروف اجتماعية وثقافية إلى ظروف اجتماعية وثقافية مغايرة ، فتتراكم المعارف بتوالى الأجيال فى دوائر متداخلة يكمل بعضها بعضا ، ضيقا وإتساعا ، خارج أحكام الخطأ والصواب . فلكل جيل رؤيته ، ولكل باحث موقفه ، ولكل عصر رسالته . ومع ذلك ، يظل الفضل للأوائل على الأواخر ، وللمتقدمين على المتأخرين .

لذلك يظل كتاب أرسطوطاليس ، فى الشعر أحد معالم الدراسات النقدية الحديثة بعد جيل آخر من الرواد الأوائل (١) . لا يكتفى بالشعار أو بالحكم العام ، أثركتاب الشعرفى البلاغة العربية ولكن يقوم بتحقيق النص ، ويتتبع هذا الأثر عند الفلاسفة والبلغاء ليتحول الحكم العام إلى دراسة تفصيلية مدعمة بالشواهد النصية وبالمناهج العلمية .

٢ - من المطابقة إلى القراءة

ولما نشأت الدراسات الأدبية فى بداية الجامعة المصرية على أيدى المستشرقين فقد غلب عليها المنهج التاريخى ، ومنهج الأثر والتأثير ، ورؤية الاستشراق التقليدى للحضارة الاسلامية أنها وريثة الحضارة اليونانية ومقتفية أثرها فى الفلسفة والأدب . فاليونان هم الأصل ، والعرب هم الفرع ، وطالما طابق الفرع الأصل تصح الحضارة ، عظمة الأصل المطابق وعظمة الفرع المطابِق . فاذا ما انحرف الفرع عن الأصل تظل عظمة الأصل قائمة بينما يتوجه باللوم إلى الفرع الذى لم يعرف كيف يطابق وينقل ويعلق ويشرح ، ويلخص ويعرض بل شوه وخلط وأساء الفهم ، وحذف وأضاف ، فضاع الأصل والفرع معا حتى جاءت الحضارة الأوربية الحديثة فطهرت الأصل من تشويش الفرع ، وطورته فى العصور الحديثة وبقى الفرع العربى موضوعا للاستشراق يقوم بتطهير ثانى لانقاذ الأصل القديم .

تعنى نظرية المطابقة أن مهمة المترجم والمعلق والشارح والملخص والجامع العربى نقل أرسطو. ويكون النقل صحيحا طالما كانت المطابقة كاملة وتامة .

الأصل اليونانى هو الأصل والترجمة هى الفرع . ولا بد من تطابق الفرع مع الأصل كما هو الحال فى القياس الشرعى ، ثم تصدر أحكام الصواب والخطأ ، والصواب إذا طابقت الترجمة النص الأصلى ،والخطأ إذا خالفته . ويسمح الباحث لنفسه بتوجيه المدح والذم للقدماء ، ويوزع التهم ويعلن البراءة على المترجمين . هذا اصاب فى الترجمة وهذا اخطأ . ويقوم بالتصحيح بناء على قواميس اللغة الحديثة التاريخية بدعوى العلمية ، علمية المحدثين ، ولا علمية القدماء نظرا لاختلاف المستوى العلمى بين الماضى والحاضر ، فيمتاز الباحث عن المترجمين وينضم إلى زمرة الباحثين المحدثين .

والحقيقة أن نظرية المطابقة نظرة استشراقية خالصة ، تجعل الوافد هو الأساس والموروث هو الفرع ، الأخر هو الأصل ، والأنا هو الفرع . وهى تعبّر عن موقف الباحث الأوربى . فاليونان أصل حضارته ، وهو نابع منها . فى حين أن موقف الباحث العربى الحديث والناقل العربى القديم أن الموروث هو الأصل ، والوافد هو الفرع ، الأنا هو الاساس ، والآخر هو الفرع ، الحضارة الاسلامية هو المركز والحضارات اليونانية والرومانية والفارسية والهندية هى الأطراف ، علوم الأنا هى علوم الغايات ، وعلوم الآخر هى علوم الوسائل ، علوم العرب فى مقابل علوم العجم (٢) .

وقد روج الاستشراق التقليدى القديم لنظرية المطابقة لأنها كانت تعبر وما زالت عن وضعية القرن التاسع عشر ، وما زال يطبقها فى القرن العشرين بالرغم من إزدهار علوم القراءة والتأويل فى الغرب . فأصبح الغرب يكيل بمكيالين ، ليس فقط فى السياسة ، بل أيضا فى العلم ، يطبق الوضعية التقليدية فى الدراسات الإسلامية ، وفى علاقة اليونان بالعرب ، اليونان هم الأصل والمنبع والمصدر ، والعرب هم النقلة والمعلقون والشراح والملخصون والجمّاع . ولما كانت الترجمات ليست مطابقة للأصول اليونانية ولا كانت التعليقات والشروح والتلخيصات والجوامع مطابقة لمعانى الأصول اليونانية فان العرب أساءوا النقل والفهم ، وخلطوا بين ما لأرسطو وما لغيره فاذا ما طبق ذلك على الغرب الحديث فى علاقته باليونان القديم فان هيدجر فى شروحه على الطبيعيين الأوائل عندما خرج على الأصول الأولى، وأولها بما لا يتفق مع معانيها الأصلية قد أبدع ، وأخرج الكامن ، وعرف ما لم يعرفه اليونان أنفسهم، تطبيقا لنظرية القراءة والتأويل .كما أبدع هيدجر فى قراءته لكانط وهيجل وشلنج و هوسرل وتحويله كانط إلى فيلسوف وجود فى التحليل الترنسدنتالى وهيجل إلى فيلسوف وجود فى تصوره للمنطق والروح وشلنج إلى فيلسوف وجود فى فلسفته فى الطبيعة ، وهوسر

إلى فيلسوف وجود فى العود إلى الأشياء ذاتها . كما أبدع ميرلوبونتى فى قراءته لجولدتشتين فى بنية العضو الحى وأبدع هوسرل فى قراءته لديكارت جاعلا إياه مؤسس الظاهريات ، وأبدع نيتشه فى قراءته لزرادشت جاعلا إياه فيلسوف القوة والحياة من النار . ولو أن المستشرق على علم بتراثه الحديث مثل كوربان وتجاوزه إطار الاستشراق اللغوى التاريخى فى القرن التاسع عشر لتغير منظوره من المطابقة إلى القراءة .

والمطابقة وهم لا وجود له . والموضوعية الحرفية فى العلوم الانسانية لا وجود لها ، مجرد افتراض ذهنى قد يخفى وراءه أبشع أنواع الميول والأهواء . ومن ثم لا يمكن أن تكون مات فان المترجم لا يمكن معرفة قصده إلا من خلال النص .

الترجمة مطابقة للأصل لأن وعى المترجم لا يطابق منذ البداية وعى المؤلف . ولما كان المؤلف قد مات فان المارجم لايمكن معرفة قصده إلا من خلال النص قراءته تحييه من جديد . فالنص مقروء ومفهوم للترجمة ، وأصبح فى ذهن المترجم نصاً آخر غير النص الأصلى . النص الأصلى نص ميت ، افتراض نظرى خالص لا وجود له . والنص المترجم إعادة كتابه له ، وإحياء له بفضل الترجمة . كل ترجمة هى إعادة كتابة وليست فقط إعادة صياغة (٣) .

لذلك كانت الترجمة الحرفية أسوا أنواع الترجمات لأنها تطلب المستحيل الذى لا وجود له وهى المطابقة وكانت الترجمة المعنوية أفضل منها لأنها تحقق الممكن الموجود ، وهى إعادة كتابة النص الأصلى والترجمة الحرفية لا تُفهم لأنها تنقل اللفظ بلفظ والحرف بحرف دون التوجه إلى المعنى ومعرفة عصر النص الأصلى وثقافته ونقله إلى عصر المترجم وثقافته . ولكل لغة بنيتها وتراكيبها وأساليبها ومنطقها وفلسفتها . يستحيل نقل العبارة اليونانية وتحويلها إلى عبارة عربية مطابقة لأن بنية اللغتين اليونانية والعربية مختلفة سواء فى تركيب الجملة أو فى تركيب أجزائها أو فى استعمال الأزمنة أو فى معانى الحروف. وأشهر مثال على ذلك ما لاحظه الفارابى فى كتاب الحروف من غياب فعل الكينونة فى اللغة العربية كرابطة بين الموضوع والمحمول ووجوده فى اللغة اليونانية ، وامكانية التغلب على ذلك فى حالة المطابقة ، باضافة الضمير المنفصل " هو " بعد الموضوع ويكون توكيدا كما تختلف اللغات فى التركيز والاسهاب كما لاحظ ذلك ابن جنى فى " الخصائص " فى مخاطبة القرآن للعرب تركيزا ، ومخاطبة التوراة لبنى إسرائيل إسهابا .

لذلك لا تصلح الترجمة الأوربية الحديثة لتصحيح الترجمة العربية القديمة وذلك لاختلاف الموقف الحضارى للنص اليونانى الأصلى والترجمة الأوربية الحديثة ، إنجليزية

أو فرنسية أو المانية وللترجمة العربية الحديثة . فالنص اليونانى الأصلى كتب فى القرن الرابع قبل الميلاد . وترجم بعد ذلك من متى بن يونس باكثر من الف عام فى موقف حضارى مغاير ، وبلغة مغايرة، وبثقافة مغايرة ، وبهدف مختلف . ثم يأتى الباحث الأوربى الحديث ويقوم بترجمة ثانية للنص اليونانى بعد ما يزيد على الف عام فى موقف مغاير ، وبلغة مغايرة ، وربما لهدف مختلف ، وبمنهج فى الترجمة أقرب إلى الترجمة الحرفية منها إلى النقل المعنوى ، ووفقا لنظرية المطابقة التى سادت الدراسات اللغوية والتاريخية فى بدايات الوعى الأوربى منذ عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر ثم يأتى ثالثا المترجم العربى الحديث ليقوم بترجمته عن اللغة الأوربية الحديثة فى موقف حضارى مخالف وبرؤية للترجمة تقوم على المطابقة أسوة للباحث الأوربى ، وتحت تأثير الحضارة الغربية والتبعية لها فى البحث العلمى والدراسات اللغوية والتاريخية فى استشراق عربى جديد ، وامتداد للاستشراق الغربى فى عصر الريادة الغربية والهيمنة الثقافية وتقليد مناهج البحث العلمى . والنص المترجم ليس أصليا بل فى لغة أوربية ومن ثم يكون احتمال الخطأ مرتان ، الأولى من اللغة اليونانية إلى اللغة الأوربية الحديثة من المترجم الأوربى، والثانية من اللغة الأوربية الحديثة إلى اللغة العربية من المترجم العربى الحديث .

ولو قام المترجم العربى الحديث بالترجمة عن اليونانية مباشرة فان الموقف الحضارى للمترجم العربى القديم والمترجم العربى الحديث مختلف كذلك يفصل بينهما أكثر من الف عام بل يفصل بين النص اليونانى القديم والنص العربى الحديث اكثر من أربعة وعشرين قرنا . لحظة الترجمة الأولى لحظة انتصار ، ولحظة الترجمة الثانية لحظة انكسار . واحساس المترجم العربى القديم باليونانية والعربية غير احساس المترجم العربى الحديث بهما . وثقافة الأول القديمة غير ثقافة الثانى الحديثة . وربما كان هدف الأول فى نصرة الدين المسيحى باستعمال الوافد اليونانى غير هدف الثانى باستعمال الموروث ، وهى اللغة العربية ، لنقل الوافد اليونانى بداقع من البحث العلمى المجرد وبلا غاية حضارية أو رسالة تاريخية . يترجم الأول من موضع قوة ، ويعيش فى حضارة فاتحة وليس لديه احساس بالنقص أمام الحضارات المجاورة لأنه وريثها على عكس المترجم العربى الحديث الذى قد يشعر بموقف ضعف تجاه الحضارات المجاورة خاصة الحضارة الأوربية الحديث . حضارته مفتوحة ومتلق للعلم وليس مبدعا له . ليس لديه ثقة بقدرة اللغة العربية قدر ثقته باللغة الأوربية وقدراتها . وقد تكون قدرته وحماسه للترجمة من النص الأوربى الحديثة أقل من قدرة وحماسة المترجم العربى القديم على النقل من النص

اليونانى القديم كما فعل أحمد لطفى السيد فى ترجمة كتاب " السياسة " لأرسطو عن الفرنسية ومع ذلك يدخل المترجم العربى الحديث فى زمرة العلماء ، ويضع نفسه موضع الحكم على هذه الترجمة أو تلك ، مبينا تصور القدماء وكمال المحدثين . فامكانيات اليوم اللغوية أكثر من امكانيات القدماء . والخلف خير من السلف بمرجعية العصرية والحداثة لقد استقرت المصطلحات حاليا بينما لم تستقر المصطلحات القديمة ، والتراكم العلمى اليوم أفضل منه من التراكم العلمى القديم . وقد يقال إن المترجم العربى الحديث عن لغة أوربية حديثة متوسطة الانجليزية أو الفرنسية أو الالمانية كما كان المترجم العربى القديم يترجم عن لغة شرقية متوسطة هى اللغة السريانية . ومع ذلك فالخلاف بين الموقفين كبير . اللغة الأوربية الحديثة جزء من اللغات الهندية الأوربية وأقرب إلى اليونانية فى حين أن اللغة السريانية من اللغات السامية وأقرب إلى اللغة العربية. وعندما تكون اللغة المتوسطة ، أقرب إلى النص الأصلى تكون المسافة بين الأصل والترجمة اكبر . وعندما تكون اللغة المتوسطة أقرب إلى النص المترجم تكون المسافة بين الأصل والترجمة أصغر . وبالتالى يكون احتمال الخطأ فى اللغة المتوسطة الأولى الأوربية اكبر من احتمال الخطأ فى اللغة المتوسطة الثانية والسريانية .

الموقف الحضارى فى كلتا الحالتين مزدوج . فالنص نصان ، يونانى وسريانى قديما ويونانى وغربى حديثا . ولكن المترجم القديم كان على وعى به وكان ينقل النص كله من مستوى حضارى إلى مستوى حضارى آخر . لم تكن الترجمة لديه نقل لفظ بلفظ أو عبارة بعبارة بل كانت أحيانا نقل لفظ بعبارة ، ونقل عبارة بلفظ . وإن كانت هناك أخطاء فى الترجمة طبقا لنظرية المطابقة فان الخطأ قد يكون راجعا إلى النص اليونانى ، قراءة أو نسخا ، أو فى الترجمة السريانية ، قراءة أو نسخا أو نقلا . ومن ثم لا يكون الحكم عليها عن طريق المعاجم وقواميس اللغة بل يوضع النص فى إطاره الحضارى ، سواء كان النص الأصلى اليونانى أو الأصل المترجم العربى . النص اليونانى الأصل أشبه بالخلية تتكاثرفى ترجمته السريانية والعربية فى دوائر متداخلة ثلاث . نواة الخلية الأصل اليونانى . وتكاثرها فى النص السريانى جسم جديد ، له وظائف جديدة ، وتكاثره فى النص العربى جسم ثالث له وظائف اكثر تعقيدا من الجسم الأول كما هو الحال فى نظرية التطورالحى والإرتقاء من النبات إلى الحيوان إلى الانسان . وفى كل مرحلة من التطوز تنشأ اشكال جديدة لحياة النص تتغير وتتبدل طبقا للموقف الحضارى لكل نص . والدليل على ذلك نشأة المصطلحات . (فالآلهه) جمع فى الأصل اليونانى ، ومفرده فى النص السريانى (اله) . ومفرده فى النص العربى (اله) أو(ألله) مع إضافة سبحانه وتعالى أو ما شابهها من عبارات الثناء والتعظيم . وقد يتحول

لفظ الآلهة الجمع من النص اليونانى ، ويصبح لفظ الملائكة فى النص العربى لأن الله واحد والملائكة كثير . تلك حياة الألفاظ ، يتوالد بعضها من بعض طبقا لحياة النص وترجماته كما تولدت المسيحية من اليهودية وكما تولد الاسلام من المسيحية واليهودية .

وفى كل ترجمة توجد مستويات عدة : الحرفية ، والمعنوية ، والعقلية ، والدينية . فترجمة متى لكتاب الشعر يوجد بها المستوى الحرفى حرصا على اللفظ وكأن المطابقة أولى مراحل الترجمة . وبها ميل إلى الشرح من أجل تقريب المعنى ، فالمعنى غاية اللفظ واللفظ وسيلته . وبها تأثر بالمنطق وعلوم الحكمة ومحاولة لايجاد بنية عقلية للكتاب ورؤية لموضوعه متجاوزا الترجمة الحرفية والترجمة المعنوية . وبها تعبير عن الأفكار الدينية الموروثه. وكأن الترجمة لاتفهم إلا بعد إعادة التعبير عن الوافد بألفاظ الموروث لذلك كانت الترجمة بهذه المستويات الأربعة تأليف غير مباشروإعادة كتابة للنص من المعنى مباشرة والتعبير عنه بألفاظ مطابقة أو غير مطابقة . وبهذا المعنى تكون الترجمة بداية التعليق والشرح والتلخيص والجامع والعرض والتأليف فى مسار حيوى طبيعى واحد . لذلك شك الجاحظ فى قدرة المترجمين وحدهم اذا اقتصرت الترجمة على المطابقة . وهزأ بهم السيرافى دفاعا عن الموروث ضد الوافد الذى لم يتم تمثله واعادة عرضه بلغة الموروث .

وقد كانت هذه مهمة الشراح فى الإنتقال من الترجمة إلى التعليق والشرح والتلخيص والجامع والعرض والتأليف . وهم حكماء المسلمين ، الكندى والفارابى وابن سينا ، وابن رشد، لم يكن الهدف المحافظة على الأصل اليونانى أو الترجمة العربية بل تمثله واحتوائه ونقله من منظور حضارى وافد إلى منظور حضارى موروث ، من بيئة ثقافية يونانية إلى بيئة ثقافية عربية (٤) .

ولكن الاستشراق التقليدى يرى أن كل المراحل التالية للترجمة إساءة فهم لأرسطو طبقا لنظرية المطابقة وكأن دور التعليق والشرح والتلخيص والجامع والعرض والتأليف هو نفس دور الترجمة ، المطابقة مع الأصل ، وشرح الأصل دون زيادة أو نقصان كمًا ودون تأويل أو قراءة كيف بدعوى الموضوعية والحياد مع أن وظيفة هذه المراحل التاليةللترجمة نقل الآخر إلى الآنا واعادة كتابة النص من منظور الوافد إلى منظور الموروث . وقد يتحول الموقف الاستشراقى إلى موقف عنصرى دفين مبدئى . فحتى لو كانت ترجمة متى لكتاب الشعر صحيحة فان ابن سينا وابن رشد لم يفهمانها نظرا لاختلاف الأجواء بين الشعر العربى والفارسى من ناحية والشعر اليونانى من ناحية أخرى على الاقل من حيث الموضوعات . وكيف بالشرق أن يفهم

الغرب (تكاتش) ؟ وكيف يستطيع الخاص أن يستوعب العام للوصول إلى الشعر المطلق ؟ وان فهم العرب كتاب الشعر فانهم يصبحون امتدادا له ، وكلاء حضاريين لليونان (جبريللي). وإن لم يتأثر العرب به فقد تأثروا بكتاب الخطابة لأن العرب خطباء أكثر منهم شعراء . فما يهم هو اثبات الأثر وليس من المعقول ألا يؤثر اليونان فى العرب . (كراتشوفسكى) وقد أثروا فى الغرب ! كما خلط ابن رشد فى أداء معانى الشعرعند أرسطو وعجز عن فهمها (رينان ، بايووتر) . فالمترجم والشارح والفيلسوف العربى هو مدان فى كل الأحوال . اذا فهم النص اليونانى حرفيا فانه ضيق أفق واهمال للمعنى . واذا فهم النص معنويا فانه خلط وسوء فهم ! فالعربى متهم منذ البداية . مهما فعل عليه أن يثبت براءته . أما المترجم أو الشارح الأوربى الحديث فهو برىء منذ البداية . اذا ترجم حرفيا أحسن صنعا وراعى الموضوعية وعاش جو النص القديم ، ناقلا نفسه من الحاضر إلى الماضى بعد عناء وجهد . واذ ترجم أو شرح معنويا فانه أيضا قد أحسن صنعا ناقلا النص القديم إلى العصر ومعيدا صياغته حتى أصبح مفهوما لدى المعاصرين بل اكثر من فهم اليونان له . بل أنه اكثر بلاغة وأدق تعبيرا من أرسطو نفسه حين كتب نصه اليونانى .

إن التعليق بعد الترجمة احتواء النص بعد تقطيعه وحدات صغيرة كمن يقطع الخبز ويمضغه قطعة قطعة . والشرح تمثل الترجمة كلية ونقلها من الوافد إلى الموروث ، وتحويلها من بيئة يونانية إلى عرض عقلي خالص ، والتلخيص هو التركيز على المعنى بحيث يكون متحدا مع الموضوع.والجامع هو التوجه نحو الموضوع ذاته . هذه المراحل كلها الهدف منها جمال العبارة ، ورصانة الأسلوب ، ووضوح المعنى ، وبيان القصد طبقا للمعانى الثلاثة للفظ الفكرة اللفظ والمعنى والشيء . فابن سينا لا يتبع النص المترجم بل يتمثله ويعيدكتابته ويحتويه أى أنه مؤلف ثان بعد أرسطو كمؤلف أول . ولما كان أرسطو قد مات فان ابن سينا فى عصره هو مؤلفه الأول . لا ينتقل ابن سينا من اللفظ إلى المعنى إلى الشيء كما يفعل المترجم بل من الشيء إلى المعنى إلى اللفظ كما يفعل المؤلف . ومن ثم لا يجوز ضبط النص المترجم بالنص الشارح فالشرح مرحلة تالية للنقل . كما لا يجوز رد الانسان إلى النبات . ابن سينا هنا مؤلف وليس مترجما أو معلقًا أو شارحًا أو ملخصا أو جامعا . ومن ثم يظهر لديه الاسلوب العربى التلقائى لا المترجم المنقول ، فى مصطلحات عربية لا معربة ، ومع إحالة إلى العرب لا إلى اليونان ، ينقل الفكر الفلسفى من مرحلة النقل إلى مرحلة الابداع فى أسلوب واضح ، وعرض عقلى خالص بلا أمثله ، وترابط منطقى يظهر البنية العقلية للموضوع ، مع قدرة على

الحذف والاضافة ، وتغيير المادة والأمثلة اليونانية إلى مادة وأمثلة عربية . فالشعر دراسة للثقافة الوطنية . كتاب الشعر لأرسطو دراسة للشعر اليونانى ومحاولة تنظر له كما فعل فيكو بعد ذلك فى القرن الثامن عشر فى " العلم الجديد " تنظيرا للأساطير الرومانية باعتبارها ثقافة وطنية (٥) والكتب عن الشعر عند الفارابى وابن سينا وابن رشد دراسة للشعر العربى باعتباره ثقافة وطنية . ولما كان المستشرق لا يرى الا النقل اليونانى فان الباحث الوطنى كرد فعل لا يرى إلا الابداع العربى .

٣ - من التأثير إلى الإبداع

وتتحول نظرية المطابقة فى الترجمة إلى التأثير فى البلاغة اعتمادا على فهم الأثر والتأثر الذى يرد اليه كل المنهج التاريخى . فكما أن النص اليونانى فى المطابقة هو الأصل والنص العربى هو الفرع فى الترجمة فان النص اليونانى فى التاثير هو أيضا الأصل والبلاغة العربية هو الفرع . الأصل هو المؤثر ، والفرع هو المتأثر . السؤال اذن عن أثر كتاب الشعر لأرسطو فى البلاغة العربية يتضمن خطأين : الأول جعل الأصل وهو البلاغة العربية فرعا ، والفرع هو كتاب الشعر أصلا . وهو سؤال طبيعى فى الاستشراق لأنه يعتبر الغرب هو الأصل واللاغرب هو الفرع . الغرب هو المركز ، واللاغرب هو الأطراف . والثانى منهج الأثر والتأثر وهو المنهج الذى غلب على الدراسات التاريخية واللغوية فى الغرب فى القرن التاسع عشر . وهو موقف طبيعى من الغرب حتى يتعرف على أثره خارج حدوده كنوع من الهيمنة الثقافية وكمقدمة ودعامة للهيمنة السياسية والاقتصادية والحضارية يتتبع الباحث الأوربى الأثر والتأثير كما يقتفى الكلب أثر اللص ، فقد أخذ الفرع من الأصل بطريقة تصل إلى حد السرقة وبالتالى تكون مهمة الباحث الأوربى الكشف عن السرقة ومن السارق ، ومكان السرقة ، وحجم الجريمة ومصير المسروق وأوجه صرفه . وقد تكون مهمته مثل اقتصادى السوق الذى يتتبع البضاعة من المنتج إلى الموزع إلى البائع إلى المستهلك (٦) .

ولهذا المنهج عيوب كثيرة فهو يقوم بتفريغ الحضارة الاسلامية من مضمونهاالابداعى ويحيلها مجرد امتداد وفرع الحضارة اليونانية . الفاعلية والابداع من الخارج والنقل والتقبل من الداخل ونسيان العمليات الابداعية فى الذهن والشعور .

فقد أخذ العرب الأدزان من اليونان والثقافة من الفرس . كما أن المنهج يغفل عمدا مراحل الابداع التاريخية في القرنين الثالث والرابع عند قدامة والخامس عند عبد القاهر والسابع عند حازم القرطاجنى مع أن شرط الأثر هو التواصل والتراكم .

وإذا كان فهم ابن رشد فى القرن السادس كان أدق من فهم قدامة للشعر فى القرنين الثالث والرابع فذلك لأن ابن رشد فقيه يريد العود إلى الأصول الأولى قبل قبل تحولها إلى قراءات مختلفة على أيدى الشراح والحكماء ، من أجل قراءة جديدة للأصول دون شروح متوسطة كما هو الحال فى التعامل مع النصوص الدينية .

كما أن المنهج التاريخى أوسع وأشمل من منهج الأثر والتأثر وحده . اذ يتضمن النشأة والتكوين ، والداخل مع الخارج . والتاريخ مثل التاريخ الطبيعى والسياسى ميدان للتفاعلات المتبادلة وليس مسارا خطيا أحادى الأثر . واستناد التاريخ إلى نفسه قد ينكر البنية فى التاريخ . فالتاريخ ليس فقط متتالية زمانية بل هو معية فى الزمان خاصة وأن عاملى الزمان والثقافة داخلان فيه . التاريخ مثل الطبيعة ، به تمثل واخراج ، أخذ وعطاء ، نقل وإبداع . وإذا كان المنهج التاريخى قد تمت صياغته ضد الاتجاه النقدى الذى يقوم على المطابقة مع النص (خلف الله) والاتجاه الفنى (جابر يللى) فانه أيضا قد يقع فى محظور السرد التاريخى ، وإنكار الموضوع المستقل عن التاريخ ، ونسيان البنية التى تحكم مساره . لذلك كانت المناهج الظاهراتية والبنيوية ، رد فعل على المناهج التاريخية من أجل رؤية الماهية واكتشاف البنية فى الظواهر الأدبية والاجتماعية . وهى مناهج تؤدى نفس الغرض فى الدقة المنهجية والرغبة فى الحداثة ولا تعارض العلم الدقيق . وأن البعد الفنى فى الشعر فى مجتمع الشعراء يحمى الباحث خاصة إذا كان فنانا أو أديبا من الوقوع فى نهج الأثر والتأثر. كما أن حضور الشعر العربى فى الوعى العربى يجعل الباحث مشاركا بوجدانه فى البحث ، يتوحد فيه المنهج بالموضوع ، ويعيش كليهما كتجربة حية فى الشعور .

واذا كان كتاب الشعر لأرسطو حاضر فى الوعى الثقافى الأوربى قدر حضور الشعر العربى فى الوعى الثقافى العربى يخطىء الباحث العربى فى موقفه الحضارى عندما يتمثل موقف الباحث الأوربى ويترك موقفه الخاص . ويخطىء عندما يضع نفس السؤال : أثركتاب الشعر لأرسطو فى البلاغة العربية لأن السؤال الصحيح هو : كيف تمثل البلغاء العرب كتاب الشعر لأرسطو ؟ ويتطلب هذا السؤال تغير الموقف الحضارى للمستشرق إلى الموقف الحضارى للباحث العربى . فالأصل هو الأنا والفرع هو الآخر . إن هذا السؤال المغلوط ، أثر الآخر فى الأنا ، إنما يعبر عن الوضع الحالى للثقافة العربية ، أثر الغرب فى العرب ، أثر المركز فى المحيط ثم تسقطه على القدماء فيصبح أثر أرسطو فى الثقافة العربية أو أثر كتاب الشعر عند البلاغيين العرب . وإن مجرد البحث الوطنى قادر على أن يبدع نهجه الذى يجمع بين النقل والإبداع ، ويتتبع مراحل

الإبداع فى النقد العربى . لقد تحول نهج الأثر والتأثر إلى هم عند الباحث ، تعذيب الذات فى الظاهر وفرحها فى الباطن . فالمركز حاضر فى الاطراف ، وأرسطو عندنا أيضا وليس عند غيرنا فقط فيحق الاحساس بالنقص عند الأنا تجاه الآخر ، وتفرح بمشاركتها فى التراث الإنسانى العام بدلا من تهميشها فى الاطراف .

صحيح أن رفض الأثر والتأثر لكتاب الشعر نظرا لعدم فهم المسلمين له كما يقول المستشرقون (تكاتش ، جبريللى ، كراتشكو فسكى) أو لأصالة المسلمين . كما يقول الباحثون العرب (طه حسين) حكمان مسبقان . فلا يثبت الأثر والتأثر الا بتحليل مضمون دقيق لكل الإحالات فى مؤلفات البلاغيين العرب إلى أرسطو وكتاب الشعر وليس مجرد التشابه بين فكرتين . فالعقل البشرى واحد ، والحقيقة واحدة بالرغم من تباين المواقف واختلاف الحضارات . ولا يمكن الحكم بالأصالة الا بعد وصف العمليات الحضارية التى يتم من خلالها التحول من النقل إلى الإبداع .

ويتم الإبداع باجتماع الوافد والموروث . التضحية بالوافد من أجل الموروث وقوع فى تحجر الأصالة . والتضحية بالموروث من أجل الوافد وقوع فى التبعية والتقليد وان إحالة كل إبداع نظرى عربى فى البلاغة إلى أثر كتاب أرسطو انكار للإبداع الذاتى للشعوب والحضارات وتضحية بكل الإبداع الحضارى خارج المركز الأوربى القديم بناء على افتراض وهمى . فقد جمع الآمدى بين النقد اليونانى والنقد العوبى " عربى بين ثقافتين " ، يجمع بين القديم والجديد ، بين الوافد والموروث . كما جمع بينهما أبو هلال العسكرى فى الصناعتين ويوجد المصدران فى كتب البلاغة العربية ، الخارجى والداخلى . ولا يخلو كتاب فى البلاغة من المصدر الداخلى الذى لا يعرفه المستشرق ولا يعتنى به . فلا يهمه الا الوافد من اليونان إلى العرب . فى حين أنه قد تخلو كتب عدة فى البلاغة من المصدر الخارجى ، ولا يعتمد إلا على المصدر الداخلى كما هو الحال عند الجاحظ فى البيان والتبيين . وإن كل طرق التجديد ووسائله إنما هى نتيجة لهذا التفاعل بين المصدرين ، والتعبير عن مضمون أحدهما فى صورة الأخر(٧) . وقد يبقى التياران متمايزين فى البداية وفى الظاهر ، تيار فلسفى يونانى تأثر بالشعر و الخطابة وبمصادر فلسفية أخرى ، وتيار عربى خالص نشأ من رواية الشعر والتنافس بين الشعراء . ولكن التجديد فى التعبير عن أحدهما بلغة الآخر . فالتجديد فى الشعر العربى فى الدراسات الوطنية يقابل منهج الأثر والتأثر فى الدراسات الاستشراقية . فى التجديد الآخر وسيلة والأنا غاية ، وفى الاستشراق الآخر غاية والآنا وسيلة .

وفى عمليات الإبداع يتم وضع الآخر فى إطار الأنا . ومن ثم يصبح المنطق حالة خاصة للغة فالمنطق لغة اليونان ، واللغة منطق العرب . المنطق لغة الفكر ، واللغة منطق الكلام . القضية هى الجملة ، والموضوع والمحمول هى المبتدأ أو الخبر ، عند اللغويين ، والمسند والمسند إليه عند النحويين . والرابطة فعل الكينونة الذى لا يظهر فى اللغة العربية ، وأسوار القضايا حروف التوكيد ، والسلب والإيجاب فى المنطق هو النفى و الاثبات فى اللغة وقد جعل العرب الشعر جزءاً من المنطق ، فهو أحد أجزاء نسق أرسطو من أجل تنظير الشعر اليونانى وتحويله إلى قواعد للخيال أسوة بالمنطق ، قواعد التفكير . جعل الشراح المسلمون أحد أجزاء منطق الظن بعد الجدل والسفسطة والخطابة فى مقابل منطق اليقين ، المقولات ،والعباره ، والقياس ، والبرهان . أمثلة يونانية ، ومادته من الشعراء والخطباء وكان من الطبيعى أن يعاد بناء الشعر حتى يدخل كنظرية عامة فى المنطق . ونظرا لارتباط الشعر بالمخيلة فقد ارتبط بالالهيات قدر ارتباطه بالمنطق . لقد جعل البلاغيون الشعر نوعا من الاستدلال . وعند عبد القاهر هو نوع من البرهان لأن للتخيل معنيين : الأول فنى والثانى منطقى .

وقد كان هدف الحكماء من قبل تمثل هذا المنطق للشعر اليونانى وتعميمه حتى ينطبق على حالات شعرية أخرى كالشعر العربى . لذلك كان هدف الحكماء مع البلاغيين هدفا مزدوجا : إحكام النظرية اليونانية وجعلها قابلة للتطبيق فى حالات شعرية أخرى ، وفى نفس الوقت المساهمة فى الإبداع النظرى للشعر العربى . فنقد قدامة للشعر بحث عن قوانين عامة للشعر وليس فيها أثر لأرسطو . بل هو تطور طبيعى للحضارة الاسلامية فى تفاعلها مع الحضارات المجاورة . كما حاول حازم القرطاجنى فى القرن السابع اتمام قوانين الشعر عند أرسطو بقوانين أخرى مناسبة للشعر ، الأرحب ميدانا والأعظم تصرفا من فنون القول فى الشعر اليونانى . ولا يأخذ قسمة أرسطو الشعر إلى مديح وهجاء لتطبيقها على الشعر العربى وهو أوسع نطاقا من الشعر اليونانى وقد شرح ابن سينا فكرة التخيل والمحاكاة بهدف توسيع النظرية. كما عرضها ابن رشد من أجل تعميمها على آداب أخرى . كان النقد فى البداية جزئيا دون وضع للقواعد العامة . ولكن العمومية لم تأته من أرسطو بل من نمو الحضارة الذاتى وانتقاله من مرحلة الجزئيات إلى مرحلة الكليات كما هو الحال فى الرسالة للشافعى فى أصول الفقه ، وعلم العروض لخليل بن أحمد ، وعلم النحو لسيبويه . وكيف تكون القواعد أرسطية ومشكلة العقل والنقل أساس الحضارة الاسلامية . وعلم الأصول كله علم لوضع القواعد الفقهية للاستدلال . يبدأ بن سينا بالقانون الكلى العام بعد أن تحول الشعر إلى نظرية كلية . والمعنى الخاص لا

معنى له إلا فى إطار النظرية العامة . ومن ثم ليس فى اعتبار قدامة الشعر صناعة معيارية أى أثر يونانى لأن الحضارة الاسلامية كلها معيارية فى علومها تبحث عن القواعد والأصول .

وإذا ما استعمل الحكماء والبلاغيون القياس فان ذلك لا يعنى أثرا أرسطيا ، فالقياس أساس الشرع والعقل أساس النقل ويدخل كلاهما مع الواقع فى صور مركبة فى الاقيسة الفقهية . وليس المنطق هو أرسطو ولكنه نظرية فى العقل . والعقل ليس أرسطو بل هو العقل الإنسانى العام عند اليونان والعرب وإن تأثر الجاحظ بالمنطق والنظر إليه على أنه نوع من الدلالة ليس تأثيراً من أرسطو لأن المنطق قد تم عرضه على العقل فتأثبته به العقل .

فالجاحظ يتبع العقل ، هذا القاسم المشترك بين اليونان والعرب . كما أن تعميم ابن المعتز فى البديع ليس نتيجة لأثر منطق أرسطو بل لقدرة العقل النظرية أسوة بباقى العلوم فى العروض والنحو وأصول الفقه . كما أن اتجاه أبى هلال العسكرى فى الصناعتين إلى التقسيم والتصنيف ليس أثرا من أرسطو لأن القسمة والتصنيف من أصول العلم عند المسلمون ، أصوليين وفلاسفة وكما هو الحال فى أقسام العلوم العقلية " لابن سينا وفى إحصاء العلوم " للفارابى . ونقد الشعر عند قدامة ليس متشبعا بالروح اليونانى . فالشعر فى تعريف قدامة " قول سوزون مقفى يدل على المعنى " وقد خلا من صفة الذاتية عند أرسطو وهى المحاكاة . كما أن تحليله للمعانى والأغراض من ناحية والنظم من ناحية أخرى ليس من تأثير المادة والصورة عند أرسطو بل من طبيعة تقسيم الكلام . كما أن تقسيم قدامة لأنواع الشعر ليس صدى لتقسيم أرسطو . وإذا ترك قدامة الفخر وذكر الأثار كمديح فليس من تأثير أرسطو . والغلوفى المعانى ليس من أرسطو بالرغم من اشاراته لها بل إن قدامة ينصر مذهب الغلو . فأحسن الشعر أكذبه . وليس الغلو أثرا من أرسطو فى تصوره مخالفة الشعر للواقع وليس سوء فهم لابتعاد العرب عن خرافة اليونان . ارتبط الشعر اليونانى باللغة اليونانية كما ارتبط الشعر العربى والمنطق الأصولى باللغة العربية ولايُرد حكم الغلو والتوسط إلى كتاب الشعر ، المصدر الخارجى بل إلى روح الإسلام ، المصدر الداخلى . فقد كان المثل الأعلى فى الشعر يقوم على التوسط الطبيعى الفطرى الذى لا شأن له بتعريف المضيلة عند أرسطو وسطا بين طرفين . كما تعرض نقد الشعر لمشكلة الغريب أو العامية وهى مشكلة لم تواجه أرسطو بمثل هذه القوة .

وهناك موضوعات بلاغية عربية صرف لم يتعرض لها البلاغيون تحت تأثير أرسطو مثل الفظ والمعنى ، والتخيل والمحاكاة ، والصدق والكذب ، والنظم والطرق الشعرية ، فمشاكل البلاغة العربية نابعة من طبيعة اللغة العربية . فمشكلة اللفظ والمعنى ناشئة من مشكلة

الصورة والمادة عند أرسطو فشتان ما بين اللغويات والطبيعيات . وقد عرف العرب هذا التقابل بين اللفظ والمعنى قبل معرفتهم بالتراث الأرسطى ، فهى مشكلة فى الموروث قبل أن تكون فى الوافد . برزت فى مشكلة خلق القرآن حتى ولو كان أرسطو قد تكلم عنهافى " كتاب العبارة" ونص على أن الكلام فى النفس وليس فى الصوت . وقبل أن يكون مبحث اللفظ والمعنى فى المنطق فانه مبحث عربى صرف عند المتكلمين والأصوليين والحكماء والصوفية . بل أنه مبحث لغوى بديهى وليس مشكلة بلاغية وبالأولى ألا تكون أرسطية . هى مشكلة عامة فى كل حضارة لم تشغل بال أرسطو كثيرا فى كتاب الشعر . كانت أدق فى علم المنطق ثم انتقلت عند المسلمين فى علم البلاغة متصلة بالواقع الشعرى بما فيه من تقليد وتجديد يلتقيان عند عبد القاهر فى أسرار البلاغة " و " دلائل الاعجاز " ساعدت عوامل داخلية على نشأتها ، سلطان الشعر القديم الذى يرتكز على اللفظ ثم ظهور أبى تمام بمذهب جديد فى الشعر يرتكز على المعنى . هناك إبداع شعرى داخلى قبل أن يكون هناك أثر خارجى والمجمع بين اللفظين والمعنى هو موقف المسلمين باجماع باستثناء الحشوية التى ترتكز على اللفظ وحده وكانت للمشكلة دوافع اعتقادية وسياسية واجتماعية محددة . نشأت فى جو دينى ، وبدأت حول القرآن ، هل هو اللف أم اللفظ والمعنى ؟

وقد تحدث ابن المعتز عن الأسلوب كما تحدث أرسطو دون أن يكون فى حديثه بالضرورة أى أثر لكتاب الخطابة ، وهل يحتاج الخطباء العرب خطباء الطبيعة والسليقة إلى نظريات أرسطو التعليمية فى الخطابة ؟ والصدق الفنى ليس من أرسطو بل طبيعة الشعر العربى ، وتعود القضية إلى القائل نفسه عندما يترك نفسه على سجيتها يكون صادقا ، وعندما يتكلف ويتصنع يكون كاذبا . أما اهتمام عبد القاهر بالنظم فانه كان بدافع الرغبة فى معرفة إعجاز القرآن وليس من فكرة الوحدة عند أرسطو فى حديثه عن التراجيديا . النظم عند عبد القاهرة وسيلة لمعرفة اعجاز القرآن وليس من الأسلوب عند أرسطو . وكون النظم لديه صورة المعانى لامادتها لاشأن لذلك بفكرة أرسطو من أن الشعر محاكاة لأفعال أو لمعانى ، وإذا كانت الوحدة من الأفكار الرساسية فى كتاب الشعر فانها أيضا أساس العقيدة فى الحضارة الجديدة . الوحدة الفنية جزئية بينما الوحدة العقائدية شاملة وقادرة على احتواء الوحدة الجزئية وأن افتراض الأثر فى مسائله عامة مشابهة لاتترتفع إلى درجة التتعمق الكامل للصناعة الشعرية ولا إلى التفصيلات الجزئية افتراض يقوم على الحد الاوسط بين الافراط والتفريط .

وهناك كثير من المسائل البلاغية من الموروث الخالص وتعبر عن البيئة الإسلامية ولا صلة لها بالثقافة اليونانية ومن ثم تخلو كلية عن الأثر والتأثر ، وتمتلىء بالعبارات الدينية بل الصوفية تجعل العلم نور زو بصيرة وكشفا للحجاب . فقد وردت أساليب التشبيه والتمثيل والاستعارة فى القرآن ، وقد لجأ الزمخشرى إلى التمثيل مثل عبد القاهر نظرا لوجود آيات ظاهرها يوصم التشبيه وهناك ايت أخرى لايمكن فهمها على أنها تشبيه وتمثيل . وقد يكون التمثيل والتخييل موجه إلى المتكلفين الذين عابوا الشعر ووصفوه بالكذب وليس بين ذم الشعر لكذبه وبين دعوة الشعراء إلى الصدق والزامهم صور المنطق فرق كبير . فالتمثيل القرآنى أخف من التمثيل الشعرى .

وقد ارتبط النقد العربى بنقد القرآن نفسه . كما ارتبط نقد الشعر اتباطا وثيقا بالرواية في علم الحديث والاكتفاء زحيانا بالرواية كنقد خارجي دون نقد داخلي ، بالسند دون المتن . ثم غلب النحو واللغة عند آخرين قبل أن يغلب الذوق . لذلك ارتبط النقد بالسرقات الأدبية والانتحال . كما عالج النقاد الصلة بين الشعر والتاريخ ليس بناء على ما قاله أرسطو بل قاصدين القصص القرآنى كما وضح فى الدراسات الحديثة حول الفن القصصى فى القرآن بل أن قسمة الشعر عند ابن رشد إلى مديح وهجاء اكثر انطباقا على القصص القرآنى منها على الشعر العربى . ويكثر ابن المعتز من ايراد الأمثلة القرآنية والأحاديث والخطب والشعر القديم ليثبت أن هذه الاساليب الأدبية التى يسميها البديع لم يخترعها المحدثون بل اعتنى بها القدماء ، وأنها من الموروث وليست من الوافد . يكفى أسماء البيان والبديع والقدرة على وضع المصطلحات العربية فى مقابل المصطلحات الوافدة . ولا يفسر عبد القاهر بمفهوم النظم بلاغة القرآن فحسب بل كل كلام بليغ شعرا أو نثرا . هناك إذن نظرية أعم يعطيها الوحى كى تنطبق على غيره حاول وضعها عبد القاهر فى " أسرار البلاغة "ثم تطبيقها فى فى دلائل الاعجاز ، بل أن الآمدى يشرح العلل الأربع عند أرسطو باللجوء إلى التصور الاسلامى للخالق والمخلوق حتى يمكن احتواء الوافد فى الموروث .

إن التعامل الحضارى مع الوافد والموروث ليس بالضرورة عن طريق منهج الأثر والتأثر بل عن طريق التفاعل العضوى بين الاثنين . الوافد يظهر الكامن فى الموروث ، والموروث يوسع من إطار الوافد . مثال ذلك التخييل بين أرسطو وعبد القاهر . الموضوع واحد ، واللفظ واحد عند أرسطو وفى القرآن . نظره العرب بعد تمثل أرسطو . واتسع نطاق التخييل عنده حتى شمل العرب واليونان من أجل خلق رؤية حضارية شاملة لا فرق فيها بين

العرب واليونان . كما حاول الآمدى الجمع بين التيارين العربى الذوقى واليونانى الفلسفى فى تصور واحد كلى وشامل ، ويؤكد حازم القرطاجنى مع ابن سينا والفارابى أن القوانين التى وضعها أرسطو غير كافية لأن تطبق على اشعار العرب . ويستند إلى مقارنة اشعار العرب التى تصف الذوات والجواهر وبأشعار اليونان التى تصف الأفعال والأحوال . ويستشهد بآخر فقرة لابن سينا فى كتاب الشعر . كل أمة لها خاصيتها فى الشعر . فخصوصية اشعار اليونان بأوزانها وموضوعاتها الخرافية . وتميزهم بالشعر الملحمى (التاريخى) وهو ما جاء القرآن بالقصص بديلا عنه . وخصوصية العرب تشبيه الأشياء بالأشياء ، الذوات لا الأفعال . فعلى أرسطو التعلم من العرب بنيويا ، وليس على العرب التعلم من أرسطو تاريخيا فتوسيع القوانين الشعرية أو الزيادة عليها من الشعر العربى على الشعر اليونانى يكون من أجل الشعر المطلق وايجاد قوانين عامة للشعر تنطبق على شعر الأمم كلها . ولو علم أرسطو غير شعر اليونان لزاد قوانينه . ويستشهد حازم بآخر فقرة فى كتاب الشعر أيضا لابن سينا تبين ضرورة الاجتهاد والزيادة والإكمال ، ويحقق مشروعه فى التحول من النقل إلى الإبداع وليس فى التوفيق بين التيارين اليونانى والعربى أو فى غلبة التيار اليونانى عليه كما غلب على عبد القاهر التيار العربى .

يتميز كتاب أرسطو طاليس فى الشعر " بالوضوح التام ، وبالدقة وبالتحليل الميكروسكوبى " الدقيق . فله فضل الريادة مع باقى الرواد . وهذه المراجعة إثراء للحواريين القدماء والمحدثين ، بين الاستشراق الغربى والدراسات الوطنية . وهو اجتهاد قد يخطىء وقد يصيب . وهى قراءة ذاتية وليست عرضا موضوعيا ، تظهر الكامن وتبرز القضية ، وتعيد طرح الأشكال دون أن تقدم مادة جديدة أو رأيا جديدا ، تمثل نقلا من الأدب إلى الفلسفة ، ومن حالة خاصة ، كتاب الشعر ، إلى حالة عامة أرسطو ، إلى حالة أعم ، التراث اليونانى كله . وأرسطو موضوعيا هو أكمل ما فى التراث اليونانى . لم تتم الإحالة فيها إلى نصوص الكتاب اكتفاء بشهرته ، وتمت الإحالات إلى دراسات سابقة عالجت نفس الموضوع ، وطرحت نفس الاشكال بعيدا عن الزجسية والتمركز حول الذات. ويظل الموقف الحضارى للباحث ، علاقة الأنا بالآخر كوضع مبدئى ، هو الذى يحدد منهجه ورؤيته فى البداية والنهاية .

الهوامش

١- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى . حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عياد ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ . وهى رسالته للدكتوراه ، التى تمت مناقشتها عام ١٩٥٢ . وقد كان لى شرف الإستماع إليها فى أول عام لى فى الجامعة المصرية .

وكان جيل الرواد فى الموضوع هم :

أ - أمين الخولى : البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها ، بحث القى فى الجمعية الجغرافية الملكية ١١ /٥/ ١٩٣١ .

ب - طه حسين : تمهيد فى البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر ، مقدمة كتاب نقد النثر لقدامة . مطبوعات كلية الأداب ، الجامعة المصرية ص ٩٣٣

جـ - محمد خلف الله : نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو فى صناعة الشعر (بويطيقا) ، مجلة كلية الأداب ، جامعة الاسكندرية ١٩٤٦

وهذه تحية ثانية بعد ثلاثين عاما من جيل تال بعد التحية التى كتبها زكى نجيب محمود تقديما للكتاب فى يونيو ١٩٦٥!

٢- حسن حنفى : علوم الوسائل وعلوم الغايات ، العلاقات المصرية المغربية الندوة الثالثة وزارة الثقافة القاهرة ص ٢٧٠ - ٢٨٢

٣- حسن حنفى : قرارة النص ، مجلة الف للبلاغة المقارنة ، العدد الثامن ربيع ١٩٨٨ اللامنيطيقا والتأويل وأعيد نشره فى دراسات فلسفية ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٧ .

٤- حسن حنفى : الفارابى شارحا أرسطو ، ابن رشد شارحا أرسطو فى دراسات اسلامية ، الانجلو المصريةالقاهرة ١٩٨١ ص ١٤٥ ، ٢٧٢

٥- حسن حنفى : فلسفة التاريخ عند فيكو ، دراسات فلسفية

٦- حسن حنفى : التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم ، ثالثا : أزمة المناهج فى الدراسات الاسلامية النظرة العلمية ومنهج الأثر والتأثير ص ١٠٢ - ١٠٨ المركز العربى للبحث والنشر القاهرة ١٩٨٠

٧- المصدر السابق ، رابعا طرق التجديد أو منطق التجديد اللغوى ص ١٢٣ - ١٥١

أزمة المصطلح النقدى
فى " الوسيلة الأدبية " للمرصفى

سامى البدراوى

يقوم النقد الأدبى بمهمة دراسة الأعمال الأدبية دراسة تحليلية ، تفسيرية ، تقويمية . باعتباره " فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب ، عن منهج مستقيم وروح علمية فى تعليل الأحكام " (١) إذ يقوم جوهره " على الكشف عن جوانب النضج الفنى فى النتاج الأدبى ، وتمييزها مما سواها على طريق الشرح والتعليل . ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها " (٢) هذا من منظور النقد التقليدى ، فأما من المنظور الحداثى فان العملية النقدية تفصل آلياتها على النحو الآتى فيقال إن " الناقد . . لا يتفاعل مع النص فحسب ، بل يتحرك خلفه وعبره ، يحلل الأسباب ويعيد ترتيب النتائج ، يهدم النص ويعيد تأسيسه مرة أخرى " (٣) إذ يرى " بارت " أن " القراءة كتابة على الكتابة ، ونص يضاف إلى نص " (٤) . فالقراءة النقدية للنصوص الأدبية تقوم على تفاعل القارىء مع النص تفاعلاً يتيح له سبر أغواره واكتشاف رموزه وحل شفراته فى إطار " دينامية من نوع خاص تحدث نوعا من التفاعل بين القارىء والنص وهذه الدينامية ليست أحادية الاتجاه ، ففى حين يساعد النص متلقيه على اكتشاف العالم ، ويمنحه فرح الظن اللذيذ ، فان القارىء نفسه يعيد إنتاج النص ، ليصبح ملكا خالصاً لقارئه " حتى ليعلن " رولان بارت " فكرته الشهيرة عن " موت المؤلف " ويفصل تدوروف مراحل وأنواع القراءة النصية المفترضة فى " ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة ، هى : الإسقاط، والتعليق ، والشعرية ، الأولى تهتم بالمؤلف والمجتمع (أو شىء خارج النص يهم الناقد)، والثانية مكملة للأولى فكما يسعى الإسقاط الى التحرك عبر النص وخلفه ، يسعى التعليق الى البقاء داخل النص ، وهو ما ندعوه بالتفسير . أما " الشعرية " فتبحث فى المبادىء العامة فى الأعمال الخاصة " (٥)

ولعله يقصد بالشعرية تحليل النص من داخله لتبين شفراته وآلياته وخصوصياته التعبيرية البنائية التى تجعله يقول ما يقوله على النحو الذى يتجسد فى النص بحيث يكون التركيز فى " الشعرية " على تبين " كيفية القول " إلا مضمونه مما يعنى به – أساسا – الإسقاط والتفسير (التعليق) .

ويضيف عبد العزيز موافى الى " الإسقاط " والتعليق " ، و " الشعرية " نوعا من القراءة يسميه " الاستكمال " . وعنده أن " القراءة الاستكمالية للنص – بوصفها أساسا قراءة نقدية–

لا تتعامل مع ما قاله النص ، لكنها تستنطق ما لم يقله . أى أنها قراءة مكملة للموضوع من زوايا غابت - قصرا أو سهوا - عن المؤلف " (٦).

فاذا انتقلنا إلى ناقد حداثى آخر هو الدكتور صلاح فضل وجدناه يضىء جانبا حيويا من جوانب العملية النقدية يتمثل فى اكتشاف بنية النص ونظامه عن طريق اكتشاف النموذج الذى ينتظم مكوناته . وعلاماته الداخلية . فعنده أن " العملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا ، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية ، وإنما هى مغامرة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبى والقوانين التى تحكم حركته " وإذا كان " النقد القديم قد استطاع ، فى كثير من الأحيان ، أن يتعرف بذكاء على الوحدات المكونة للأعمال الأدبية فان النقد الحديث . . حريص على أن يجعل تعرفه على الوحدات قائما على أساس محاولة اكتشاف النموذج الذى ينتظمها ، والانساق العليا التى تندرج فيها " (٧) .

بل إنه يخطو خطوة أخرى فيخالف النقاد المحدثين الذين يقولون إن ما يعنيهم فى النص الشعرى ليس ما يقوله النص وإنما الطريقة التى يقوله بها ، أى أنهم لا يبحثون عن معنى الشعر وإنما عن شكله ، ويرى فى ذلك إساءة لطرح القضية ، على أساس أنه لا يجوز الفصل بين المعنى والمبنى " إذ إن دلالة أى نص شعرى ليست فى معنى افتراضى مسبق له . وإنما هى محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية ، وتكنيكيه فى التعبير والرمز . من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول ذاته . وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها " (٨) وهى فكرة التى جسدها " دى سوسير" فى تشبيهه العبارة الأدبية أو الشعرية خاصة بوجهى الورقة التى يستحيل الفصل بين وجهيهاكما يستحيل الفصل بين العبارة ومعناها على أساس أن العبارة هى التى تحمل الفكرة وأن الفكرة فى هذه العبارة تحدد بشكل خاص ، وأن أى تغيير فى التعبير قد يستتبع تغيرا فى الفكرة . (٩)

وأيا كان نوع النقد الأدبى فان الناقد يحتاج لانجاز مهمته على الوجه الأمثل الى أداتين أو سلاحين يتوسل بهما وهما : النظرية والمصطلح .

فالنظرية تعين الناقد على تمثل طبيعة العمل النى يتصدى لنقده ، وتبين ما له من خصائص مميزة فى الصياغة أو البناء . وما يستهدف من وظيفة . والمصطلح يمكنه من صوغ

أفكاره في عبارات تفهم عنه على نحو واضح محدد يشترك فيه كل من يقرأ له – على الأقل– في الأساسيات . هذا إذا استوفى شرطي المصطلح أعني : الشيوع ، وتحدد الدلالة ، على حد تعبير الدكتور شكري عياد (١٠) .

فمسألة النظرية والمصطلح أو الهيكل والتصور والنموذج الذي يحتكم إليه الناقد ، ويستهدي به القارىء من ناحية ، وإلى جانب ذلك : اللغة التي يتواصل بها الناقد والقارىء ، ومدى تحددها ودقتها . لما يسهل مهمتهما جميعا . فهاتان الأداتان كانتا وما تزالان عصب كل نقد ، ومقياس نجاحه ، منذ أفلاطون وأرسطو وحتى وقتنا الحاضر . فمفهوم "المحاكاه" عند "أرسطو" غيرها عند "أفلاطون" ورأى أرسطو في الشعر الغنائي وقيمته غير رأي أستاذه. أي أن المصطلح يعني شيئا مختلفا عند كل منهما .

وفي نقدنا العربي القديم لعبت الأداتان (النظرية والمصطلح) – حضورا وغيابا – دورا أساسيا في مستوى التواصل وطبيعة الأحكام الملقاة . بل لعل الأحرى أن نقول أن غيابهما – في معظم الأحيان – كان السبب المباشر في الكثير من سلبيات النقد القديم ولعل أظهر ما يتجلى ذلك في قضية " الابتكار والأصالة" ، فان غياب هذا المفهوم هو الذي أشاع موضوع " السرق " الأدبي ، الذي هو الوجه السلبي للإبداع ، والأصيل المبتكر . ولعل مصطلح " شرف المعنى " أو " المعنى الغريب " هي صياغات تعويضية تحوم الفكرة دون أن تلابسها فضلا عن أن تجسدها بشكل جامع مانع . ومن هذا القبيل مصطلحات : " عمود الشعر " و " اللفظ والمعنى " . و" الصدق " و " الكذب :" . وما نجم عن ذلك من القول بأن أعذب الشعر أصدقه مرة ، وأكذبه مرة أخرى .

ولعله من هذا القبيل أيضا غياب مفهوم ومصطلح البناء ، أي كلية القصيدة وعضويتها وتشكلها من لبنات محكمة متكاملة قوامها " وثبات " تجسد دفقات شعورية . أو زفرات ومشاهد في ثنايا تجربة الشاعر (١١) بحيث تكون القصيدة صورة كلية متكاملة تتركب من صورة صغيرة تشكل خلاياها أو لبناتها (١٢) . ولعله مما يتصل بالآثار السلبية لغياب المصطلحات النقدية ما نجده من غياب مصطلح " الإيقاع " من النقد العربي القديم . وتركيزه بدلا من ذلك على الوزن بمحدوديته الكمية . . وانقطاع الصلة بينه وبين المعنى . بينما يشكل الإيقاع " الملمح الجوهري فيما به يكون الشعر شعراً " إذ يهيء ذهن المتلقي لتقبل تتابع جديد من نفس النمط دون غيره ، استجابة لنزوع نفسي تلقائي من قبل المتلقي مما يزيد الحيوية والحساسية في المشاعر العامة ، وفي الانتباه عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر ، وإشباع رغبة الاستطلاع والتشوق تارة أخرى (١٣) .

وفى هذه الدراسة سأقف عند قضية المصطلح عند واحد من رواد النقد فى القرن الماضى ، وهو حسين المرصفى فى كتابه " الوسيلة الأدبية " ، محاولا أن أستكنه هيكل تصوره للشعر والقصيدة الشعرية من خلال ما كتبه عن شعر محمود سامى البارودى ، من تعميمات نظرية ، ووقفات تطبيقية . وإنما اخترت المرصفى لأمرين واضحين . أولهما : أنه أحد أعلام النقد فى القرن الماضى ، وهو قرن بدأ الاتصال الأوثق بمصادر التراث العربى من ناحية ، والانفتاح على الرافد الأوربى من ناحية أخرى . وعلى ما طرح ذلك القرن ورواده من خطورة تاريخية وموضوعية فى مسار النقد العربى الحديث وتوجيه الابداع الشعرى خاصة ، فان حظ ذلك القرن من اهتمام دارسينا ونقادنا المعاصرين قليل على الرغم من أن طرح نقاد القرن الماضى فيه من الجرأة والتنوع ما يسوغ الاهتمام به ، بل ويوجبه . وفى حالة المرصفى الناقد البصير، فانه الى جانب أهمية إسهامه النقدى ، فان خروج أكبر شعراء الإحياء ، محمود سامى البارودى ، من تحت عباءة المرصفى الأستاذ والناقد لما يشكل دافعا آخر لدراسة نقد هذا الرائد القدير . خاصة وأن طفرة البارودى الشعرية لم تقتصر - كما يشاع - على السمو بالصياغة الشعرية . ووصل الشعر فى عصره بأزهى عصور المد الشعرى العربى فى العصور : العباسى ، والأموى والاسلامى . (١٤) وهو حق فى ذاته ، ولكنه ليس كل الحق . ذلك أن البارودى تحول بوظيفة الشعر والشاعر من المدح والهجاء والدور فى إطار الشعر النثرى الخارجى الى شعر التجربة النفسية ، مما ترك أثره الحاسم على موضوعات قصائده ، وبنيتها . وإيقاعها . فكان شعره بذلك خطوة فذة فى طريق الحداثة ، وتحولا نوعيا - لا كميا فحسب - فى مسار القصيدة العربية الحديثة وربطها بعصرها .

يقول الدكتور جابر عصفور فى مقدمة آخر طبعات ديوان البارودى :

" يمكن مقاربة عالم البارودى الشعرى بأكثر من مدخل . لكن المدخل الذى يستحق تميزا خاصا هو الذى يركز على الوعى الشعرى عند البارودى ، أعنى ما تصوره مفهوما للشعر ومعنى له ، وما استقر فى خلده من أهمية هذا الفن ومكانته ، وما ترتب على ذلك من إلحاحه على قدرة الشعر فى تغيير الواقع أو البشر ، وما تدعم به هذا الإلحاح من استعارة لوظائف الشعر الأساسية فى التراث ، خاصة الوظيفة التى ألمح إليها أبو تمام بقوله :

ولولا خلال سنها الشعر مادرى   بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

وتميز هذا المدخل بالقياس إلى غيره يرجع الى أن المغايرة الفعلية التى ميزت البارودى الشاعر عن أقرانه الذين لحق بهم من السابقين عليه تعود الى ما أحدثه من تغيير فى وظيفة الشعر ومهمته ، وتحويل فى مفهومه ومعناه ، وتعديل فى مكانة الشعر ووضعه داخل شبكة

العلاقات الاجتماعية والمعرفية للمجتمع . (١٥) ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما ترتب عليه من تغير فى طبيعة القصيدة عند البارودى .

فاذا عرفنا أن البارودى إنما اتصل بالشعر العربى العربى من خلال أستاذه وصديقه المرصفى، الذى امتدت رعايته للشاعر الناشىء إلى تقديمه للقارىء ، ندا لكبار شعراء العربية، ووقوفه لتلمس مظان الجدة والأصالة فى شعر البارودى ، فى المضمون ، والشكل جميعا ، مما يجعل للوقوف عند نقد المرصفى أهمية خاصة .

لقد تنبه كل من شاعر الإحياء (البارودى) وناقده (المرصفى) إلى القضايا نفسها : وحدة القصيدة . وعضويتها ، وتضافرا معا لترسيخ تلك المبادىء وإعلائها ، وتوكيدها ، وهو ما ترك أثره على مستقبل الإبداع الشعرى العربى الحديث ، والنقد أيضا . على الرغم من قصور وبدائية مصطلحات المرصفى النقدية . ومن ثم فان هذه الدراسة تنطلق محاولة الكشف عن حصاد نقد الرجل ، وبيان ما فيه من أصالة بالقياس الى أصوله التراثية . ولكن قبل الوقوف عند ذلك فى تفصيل ، سوف أبدأ بتلمس رأى الدارسين فى قيمة نقد الرجل . وحدود ما تبينوه عنده .

***

آفاق نقد المرصفى فى رأى دارسيه

نجد الدكتور محمد يوسف نجم فى " الأدب العربى فى آثار الدارسين " (١٩٦١) يسلك نقد " الوسيلة الأدبية " للمرصفى فى عداد التيار المحافظ الذى يستمد من معين النقاد والبلاغيين القدماء - خاصة المتأخرين منهم ولا يخرج على طريقتهم فى الاستشهاد دون التفسير والموازنة . وهو نقد أشبه بالشرح على المتن أو التلخيص على الأصل المطول . بيد أنه يحمد له : استشهاده بشعر البارودى ونثر عبد الله فكرى ، والتوكيد على أهمية الوحدة فى القصيدة ، فى كلام غامض لا يخرج عن معنى كلام ابن رشيق فى " العمدة " وابن طباطبا فى " عيار الشعر " . (١٦)

أما الدكتور عز الدين الأمين ، فى كتابه : " نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر " (١٩٧٠) فينظر الى نقد " الوسيلة الأدبية " نظرة أكثر ايجابية . فعنده أنه " خير ما يمثل النقد اللغوى فى أخريات القرن الماضى " . ولكنه يسجل له انفتاحه على رافد غربى . وأنه كان إرهاصا بتحول فى مسار النقد الأدبى العربى الحديث ، حيث يقول : " نستطيع أن

نقول إن حياة النقد فى مصر ، ظلت خامدة فى العصور الأخيرة حتى حصل احتكاكها فى العصر الحديث بالغرب ، فاذا بنا نشهد فى عصر إسماعيل بداية لحياته من جديد . ولكنه كان لفظيا لغويا فى جملته ، معمما للأحكام ، معتبرا البيت الواحد دون سائر القصيدة ودون سائر شعر الرجل " إلا أنه كان " يحمل اتجاها جديدا ، ودعوة جديدة لتحرر الأساليب ، وكان ذلك بمثابة التمهيد لظهور نقد يقوم على أسس ومقاييس تختلف عن الأسس والمقاييس القديمة " .

ويفصل الدكتور الأمين حديثه عن نقد المرصفى فى " الوسيلة الأدبية " ، متلمسا ما فيه من إضافة الى أصوله التراثية فيقول :

" وأما نقد المرصفى فى الكتاب فانه يوافق رأى ابن خلدون فى صناعة الشعر ، وأنه يجب فى الشعر العربى التزام الشاعر لمذهب القصيدة العربية القيمة . . وقيامها على وحدة البيت . . وأن تكون القصيدة متعددة الأغراض . . ولم يخالف المرصفى ابن خلدون فى ذلك كله إلا فى احتياج البيت لغيره لتمام معناه ، حيث يرى أن جودة الشعر تغتفر افتقار بيت لآخر .

وقد وافق ابن خلدون أيضا فى تعريفه للشعر . . ولكنه أيضا لم يوافق ابن خلدون فى كل ما جاء فى تعريفه للشعر إذ خالفه فيما ذكره عن الأساليب الشعرية " كما ناقض المرصفى كذلك رأى ابن خلدون فى الذوق فلم يوافق عليه " (١٧)

وخلاصة هذا الرأى أن نقد " الوسيلة الأدبية " لابسه رافد غربى ، كما جاء إراهاصًا بنقد أكثر حداثة ، وأنه كان دعوة لتحرير الأساليب . أما ما عدا ذلك مما أورده عز الدين الأمين عن نقاط التداخل والاختلاف بين هذا النقد وأصوله التراثية ، خاصة عند ابن خلدون ، ففيها نظر، إذ هى – فى بعد من أبعادها – أسيرة غياب " النظرية " و " المصطلح " .

وأخيرا يختم الدكتور عز الدين الأمين رأيه فى نقد " الوسيلة الأدبية " بقوله :

" ونحن . وإن كنا نستنكر النقد الذاتى ، ونستنكر التقليد ، والنقد اللغوى المحض " ولكننا نرى آراءه فى " السرقة " ، وفى اللفظ والمعنى " وفى " المنزلة الشعرية " . نراها جيدة قمينة بالتقدير " (١٨) وسوف نعود لمناقشة هذا الرأى فى نقد المرصفى . وأن بادرنا بالقول بأن الدكتور الأمين قد وضع يده على أكثر عناصر الأصالة فى نقد المرصفى فى " الوسيلة الأدبية " خاصة فيما يتصل بتعريف الشعر ، وموضوع " السرق " ، و " اللفظ والمعنى " و " المنزلة الشعرية " .

ومن تصدوا لدراسة نقد " الوسيلة الأدبية " الأستاذ عمر الدسوقي في الفصل الذي عقده عن النقد الأدبي في كتابه "في الأدب الحديث " وهو يسلم بأنه نقد إحيائي يدور في فلك القديم ، أو على حد تعبيره : " حاول تجديد النقد كما عرفه القدماء " إلا أنه التفت الى أكثر من جزئية طريفة مما تعد رصيدا للمرصفي فمن ذلك أنه قد عرض علوم العربية بأسلوب جديد ، وبخاصة علوم البلاغة ، مبينا منزلة كل منها في نقد الكلام ولم يكتف بهذا بل حاول التطبيق النقدي ، وصحح كثيرا مما أخطأ فيه القدماء وكان له ذوق مرهف لمعرفة مواطن الحسن في الكلام ، يبدأ نقده بتفسير الكلمات حتى يتضح المعنى ، ولا يجعل من النحو والبلاغة غاية في النقد وإنما هي عنده وسيلة لمعرفة الصور وجلائها ، وإيضاح مكامن البلاغة في القول "

وقد التفت الأستاذ عمر الدسوقي إلى ثلاث جزئيات طريفة في نقد المرصفي في " الوسيلة الأدبية " أولها : الحاحه على ضرورة الاستشهاد والتدليل وشجبه إلقاء الأحكام دون توثيقها . " ولذلك نراه ينتقد معاصريه ، والسابقين عليه في طريقة دراستهم للبلاغة وفهمهم لمقاصدها ، فلا ينبغي لهم الاقتصار على قولهم : " كذا يشبه كذا أو استعار كذا لكذا ". وإنما يجب على الناقد أن يقف القارىء على مواطن الحسن في العبارة " . وثانيها : نظرته الفنية الكلية الوظيفية الى التشبيه حيث يقول : " ليس كل ما فيه الكاف أو كأن يعد في نظر أهل صناعة الكلام العارفين بها . . تشبيها ، وإنما ما جلت فائدته ، وحسن موقعه من غرضه . . وإن أحسن التشبيه والاستعارة ما وقع موقعه من غرضه تصوير حال المشبه أو المستعار له " بحيث لا يكون قصد المتكلم إلى مجرد التشبيه والاستعارة كما هو كثير في كلام المولدين " . وثالث الملاحظات خاصة بالألفاظ ووجوب تخيرها في أنفسها ، ومن جهة تجاورها ، وموافقتها للمقام، وإجادة التركيب . . حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة كلمة واحدة . . " (١٩) وهي ملاحظات تقع في صلب ما خلصت إليه الدراسة من نظرة كلية محلقة ، وإن كان قصور المصطلح يقعد بها .

أما الدكتور إبراهيم حاوي في كتابه " حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ، (١٩٨٤)فلم يخرج على ما جاء به الأستاذ الدسوقي ولكنه يعتبر المرصفي " من أشهر من قعد للنظريات النقدية ، وأول من خطا خطوة جدية في هذا الميدان " كما يعلق على ما أورده من آراء نقدية للمرصفي بقوله " ولا ريب أنها أسهمت في بعث النظريات القديمة في النقد بعثا جديدا يناسب مفهوم الشعر في العصر الحديث ، وأن تطبيقها على هذا الشعر رفع من شأن الشعر والنقد معا منذ وقت مبكر من هذا القرن (٢٠) .

ولعل الفصل الذى كتبه الدكتور محمد مندور عن نقد " الوسيلة الأدبية " وذلك فى كتابه " النقد والنقاد المعاصرون " أن يكون من أفضل ما كتب عن نقد المرصفى . إحاطة ونفاذ رؤية وإنصافا . فهو يؤكد أن معاصرة شاعر البعث الكبير البارودى للشيخ حسين المرصفى لم تكن مجرد مصادفة . إذ إن " كل نهضة أدبية لابد وأن تصاحبها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده وأن المرصفى قد بعث النقد التقليدى ، وساعد فى حركة البعث الأدبى كله وطرائقه مساعدة فعالة ، بل اهتدى بفطرته السليمة الى بعض ما تردى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قدامة بن جعفر " وخاصة فى تعريفه الشعر مؤثرا عليه تعريف ابن خلدون على أنه الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف " . ويعلق الدكتور مندور على ذلك بقوله " ويكفيه فخرا فى هذا التعريف أنه فطن الى خاصية أساسية تميز الأدب عامة والشعر خاصة عن غيره من الكتابات وهى التصوير البيانى " بدلا من التقرير الجاف " (٢١) . وجدير بالذكر أن هذه الفكرة الأخيرة قد استوقفت الدكتور جابر عصفور فى دراسته التى عنوانها : " الخيال المتعقل، دراسة فى النقد الإحيائى " (١٩٨٠) ، حيث يقول :

صحيح أن المرصفى (١٨١٥ - ١٨٩٠) لم ينص ، فى الوسيلة الأدبية على الخيال فى تعريف الشعر ولكنه ، وهذا هو المهم ، رفض جميع التعريفات العروضية ، وآثر عليها تعريف ابن خلدون ، وهو تعريف يحدد الصفة النوعية للشعر ، فى أنه " الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف ". والإشارة الى الاستعارة ، فى هذا التعريف إشارة الى المجاز عموما وهى إشارة تقربنا من الخيال الشعرى أكثر مما تبعدنا عنه ، لأن المجاز يعنى تحولاً فى الدلالة ، والتقاء بين عناصر لا تلتقى حرفياً فى العالم الخارجى . فيصبح المجاز ، والأمر كذلك ، مظهرا لغويا من مظاهر الخيال (٢٢) . وهذه الملاحظة تضع يدنا على أخطر إنجازات الرجل فى مجال النظر النقدى . إذ اهتدى بفطرته السليمة الى نبذ الشعر النثرى العروضى كنموذج للشعر . وآثر عليه " الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف " أى أنه اعتبر جوهر الشعرية هو التصوير البيانى . وأهمية هذا المبدأ تمتد متجاوزة إسهامه فى تصويب النظر النقدى الى تشجيع شعر التجربة النفسية الذى يتوسل فى تصوير وتجسيد المشاعر والأحاسيس عن طريق الصور المجازية . وإذا عرفنا أن النقلة النوعية الكبرى فى شعر البارودى تتمثل فى تحوله عن الشعر النثرى ، والعبارة التقريرية الى التعبير بالصورة أدركنا كيف كان لتوجيه المرصفى أثر بالغ الأهمية فى الإسهام فى تجاوز الشعر العروضى الى شعر التجربة الذاتية والرؤيا الخاصة كما تمثل فى شعر البارودى . وعندئذ لا يستطيع الدارس إلا أن يتفق مع

الدكتور مندور فى استنتاجه الذى مؤداه أنه " استناد الى هذه المبادىء التى أثبتها أو أغفلها الشيخ حسين فى وسيلته يمكن القول بأنه قد وجه الأدب والأدباء الوجهة الصحيحة فى بعث الأدب العربى الناصع عامة والشعر العربى خاصة " (٢٣) ، بقى أن نستحضر أن هذا البعث لم يكن بعثا آليا جزئيا ضيق العطن . وإنما كان بعثا خلاقا يفتح للشاعر آفاق الحياة فى مجال الموضوع ، ورحاب التحليق فى العبارة التصويرية . ولعلنا نكون فى موقف أقرب الى تمثل طبيعة إضافة الرجل فى مجال النظر الشعرى ، والتطبيق النقدى بعد أن نحيط بأطراف تصوره الذى نجده مبثوثا فى ثنايا الوسيلة الأدبية ، فى مجال التنظير والتطبيق جميعا كما سنرى وشيكا .

وحسبى هنا أن أختم بتعليق الدكتور مندور على وصية المرصفى لشداة الشعر أن يحفظوا أكثر ما يستطيعون من نماذج الشعر الجزل القديم ثم ينسوا بعد ذلك ما حفظوه " حتى لايظلوا عبيدا له ، وحتى لاينقلب شعرهم الى ترقيع من الذاكرة ، بل أن يكون شعر حياة ومعاناة " يعلق الدكتور مندور على ذلك بقوله : " وفى هذه العبارات جماع الأسس السليمة للبعث الشعرى المعاصر ، بل لكل خلق شعرى سليم " (٢٤) .

***

يتضح من الدراسات التى سبقت عن نقد " الوسيلة الأدبية ، أن أصحاب تلك الدراسات قد ألموا بالكثير من العناصر الايجابية التى قدمها الرجل إما فى معرض التنظير ، أو فى ثنايا تحليلاته التطبيقية . ومن ذلك أنه - فضلا عن بعث النقد الأدبى العربى القديم - فقد تدارك بعض سلبيات ذلك النقد ، خاصة فى مجال : تعريف الشعر ، واعتبار المجاز أو التصوير البيانى أخص خصائص الشعر لاعروضيته . يضاف الى ذلك اتكاؤه على وحدة القصيدة ، ونظراته التحررية فى مجالات : الأساليب ، والذوق ، والسرق الأدبى . وعلاقة اللفظ بالمعنى . ثم نظرته الكلية الجمالية الى التشبيه والاستعارة ، وأخيرا نظرته الى قيمة الألفاظ فى ذاتها ، وفى سياقها . بقى أن نحاول الاحاطة بهيكل ما طرحه المرصفى فى " الوسيلة الأدبية " من نظرات تقدمية ، وبيان مدى ما فيها من تكامل ، تمهيدا لمقابلتها بأصولها التراثية أو روافدها الأخرى - إن وجدتا - وبيان مدى أصالتها ، وهو محور آخر عناصر هذه الدراسة .

وسوف أبدا بالجزئي متدرجا إلى الكلي ، أي ما يعكس تصورا عاما . ونظرة فلسفية . في طبيعة ما تعرض له المرصفي مما هو متمثل بالشعر عامة والقصيدة العربية بصفة خاصة .

***

ولعل أول ما يجدر الوقوف بازائه هو ما يتصل بموضوع الوحدة : وحدة البيت في سياقه ، ووحدة الوثبات أو العناصر فيما بينها داخل القصيدة ، أي الأبيات في تواليها - على حد تعبير المرصفي - وأخيرا وحدة الشكل العام أو بناء القصيدة ككل .

١- وحدة البيت

المعروف أن العرف النقدي الأدبي العربي القديم يوجب استقلال كل بيت عما قبله وما بعده ، وإلا عد ذلك " معاظلة " ، تحمل على ضعف تمكن الشاعر من أدواته . وهو الرأي الذي حمله ابن خلدون عن التصور النقدي القديم ، وارتضاه معياراً ثابتا حيث يقول : " وينفرد كل بيت منه بافادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده . وإذا أفرد كان تاما في بابه من مدح أو تشبيب أو رثاء (٢٥) .

أما المرصفي فيرى في القول بوحدة البيت معيارا نظريا تجريديا مثاليا لايجب ما عداه من تكامل الأبيات إذا اقتضى السياق ذلك . فهو يقول في معرض تفنيد رأي ابن خلدون : " قلت : وما ذكر من انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه ، إنما هو في صفة جيد الشعر ، كأنه لم يعد غيره شعرا " وكأني به يعني بـ " جيد الشعر " : المعيار والمثال أي ما ينبغي أن يكون ، وإن لم يمنع ذلك من وقوع الشعر خارج هذا الاطار ، بل إنه يرى أن ضرورة السياق افتقار كل من البيتين لصاحبه " ويمثل بمقطوعة عمر بن أبي ربيعة الدالية : " ليت هندا أنجزتنا ما تعد " إذ يعلق عليها بقوله : " لا أراك تشك في أن هذا الشعر بالغ من الحسن غاية ما يمكن ، ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذ كان المعنى مستدعيا ذلك " (٢٦) . وهذه الفكرة تستحضر في الذهن مسألة " القرآن "عند الجاحظ حيث يباهي فيها أحد الشعراء زميلا له بقوله : " أنا أشعر منك ...لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه "(٢٧).

ويلاحظ أن استعمال المرصفي تعبيري : " جيد الشعر " . و " جودة الشعر " ، هو من قبيل الاجتهاد الذاتي بسبب غياب المصطلح الشائع ، والمحدد الدلالة .

٢- ترتيب الأبيات : (جمال السياق وحسن النسق)

يتصدى المرصفي لهذه المسألة في ثنايا تحليله لمعارضات البارودي ومقابلتها بالقصائد الأم

التى يعارضها . ففى تعليقه على قصيدة البارودى : " تلاهيت إلا ما يجن ضمير " وهى التى يعارض فيها قصيدة : " أجارة بيتينا " لأبى نواس يقول المرصفى : لم أكن لأدع أن أقول انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فافردها بيتا بيتا ، تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف . ثم اجمعها وانظر جمال السياق ، وحسن النسق ، فانك لا تجد بيتا يصح أن أن يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث . وأكلك الى سلامة ذوقك ، وعلو همتك إذ كنت من أهل الرغبة فى الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى " (٢٨)

فهو هنا يتجاوز ارتباط البيت بأخيه على أساس من مقتضى السياق ، إلى الحديث عن علاقة - لا بين بيت وبيت - وإنما عن " توالى الأبيات " أو ما يطلق عليه الدكتور سويف " الوثبات " ، (٢٩) أو المحاور الفرعية داخل القصيدة وعلاقة عضويتها بحيث يستحيل أن يقدم بيت أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث . ثم هو يدعو المهتمين من الدارسين " ذوى الرغبة فى الاستكمال " أن يمتحنوا العبارة ، وأن يتثبتوا من تماسك الأبيات وعضويتها ، بتتبع طريقته تلك .

وفى التعليق على قصيدة البارودى : " ذهب الصبا وتولت الأيام " التى عارض بها قصيدة ابن هانىء : " فتى يشترى حسن الثواب بماله " يقول المرصفى :

" فهذه ضعف تلك - أكرر أمرك بدقة النظر فيها ، وتأمل تواليها ، تجد الإجادة فيها واضحة ، والسلامة من أدنى متعلق ظاهرة بحيث لا تجد فيها موضعا للو أو ليت . ولتكن عنايتك برعايته تخير الألفاظ بأن تبدلها بما تتخيل أنه يقوم مقامها ، ويفيد إفادتها ، ثم تعرف سبب العدول عنه ، يكن ذلك أبلغ نافع لك " . (٣٠)

فالمرصفى هنا يرسى عدة مبادىء نقدية :

أولهما : أنه يلفت النظر الى الأبيات ، لامفردة ، وإنما فى تواليها (ترابطها وتلاحمها فى التعبير عن موقف داخلى . وكأنه بدأ يدرك أن وحدة القصيدة ليس البيت ، وإنما " الوثبة " أو مجموعة الأبيات التى تصور موقفا واحدا بتداعياته الفكرية وملابساته النفسية والشعورية . إنه دفقة شعورية ، أو زفرة مجسدة فى عبارة . فكأن النظر إلى البيت قاده إلى " الوثبة " كوحدة فى بنية القصيدة .

ثانيهما : بدأ المرصفى يتنبه الى عضوية بنية الوثبات داخل القصيدة ومصداق ذلك قوله تأمل تواليها ، تجد " السلامة من أدنى متعلق ظاهرة بحيث لا تجد فيها موضعا للو أو ليت " وهو

هنا يبرئها من أى خرق للقواعد ، أو خروج على السياق بحيث لا تجد فيها موضعا للو أو ليت. أى أنها محكمة الصياغة ، تصويرية ، ليست تعبيرا عفويا عابرا ، وإنما هى فيض اختمار وتبلور فى وعى الشاعر ولا وعيه يمتد بعمق ارتباط هذا الموقف بأعماق الشاعر ، وترسخه فى ذاكرته ، فهى عضوية لامكان فيها لنتوء أو حشو أو دخيل . بحيث لا يمكن استبدال لفظ بلفظ . يتجلى ذلك فى قوله : " لتكن عنايتك برعاية الألفاظ بأن تبدلها بما تتخيل أنه يقوم مقامها ثم تعرف سبيل العدول عنه يكن ذلك نافع لك "

هذا كلام ناقد يعى ما يقول فهو يعرف أن العبارة الفنية الصادقة ليس لها مرادف ولا يمكن استبدال لفظ فيها دون الإخلال بالمعنى العام لها . ودعوة المرصفى قارئه للتثبت من عضوية العبارة يدل على وعيه بالفرق بين العبارات التصويرية الصادقة وبين العبارات التقريرية القائمة على تداعى المعانى أو ترابط الأفكار على حد تعبير الدكتور عبد الواحد لؤلؤة .

وفى تعقيب المرصفى على قصيدة البارودى : " سواى بتحنان الأغاريد يطرب " وهى فى معارضة قصيدة : " لغير القلا والتجنب " للشريف الرضى ، يعود المرصفى مرة أخرى الى الالحاح على ضرورة الاهتمام – الى جانب البلاغة – بحسن السياق . يقول : " فانظر بنور البصيرة الى هاتين القصيدتين تجدهما قد ابتدرتا فى البلاغة وحسن السياق غاية بلغتاها معا " (٣١) .

٣- وحدة القصيدة : (شعر الأمراء) : الشعر الذاتى (شعر التجربة الذاتية)

كما تعرض المرصفى لوحدة البيت فرفضها . ورخص بامكانية تجاوزها ، إذا اقتضى السياق ذلك ، تحدث عن وحدة الأبيات فى تواليها (الوثبات) ، وأخيرا تناول وحدة القصيدة ككل تحت مسمى " شعر الأمراء " مصطلح تردد أكثر من مرة فى ثنايا " الوسيلة الأدبية " . وهو يعنى شعر التجربة الذاتية ، فى مقابل الشعر النثرى أو النظم . وإن لم تسعف المرصفى الوسائل (النظرية والمصطلح) حتى يفصح عن فكرته بشكل واضح محدد جامع كما يقال ، وإنما حول هذه الفكرة فى مجاهدة لتجاوز قصور النظرية والمصطلح كأدوات أساسية من أدوات النقد والناقد .

ولقد ورد هذا المصطلح – أساساً – فى معرض تحليل المرصفى لمعارضات البارودى ، وبيان استقلاليتها عن القصائد التى تعارضها ، بل وتفوقها عليها فى معظم الحالات ، وأهم من ذلك أنها غيرها تماما فى موضوعها وصياغتها ، بحيث لايبقى من قواسم مشتركة بينهما غير

الوزن والقافية ، ومطلع القصائد أو جزء منه . إن قصائد البارودى تتناول هموما معاصرة سياسية تختلف اختلافا تاما عن القصائد التى يعارضها البارودى ولا يبقى لهذه القصائد الأم فى معارضات البارودى إلا دور المنطلق أو المثير . وهو ما أوفيته بحثا فى كتابى "شعر البارودى وأثره فى الشعر العربى الحديث" (٣٢) . ومع ذلك نجد بعض الدارسين ما يزالون يتناولون معارضات البارودى فى ظاهرها باعتبارها احتذاء ومحاكاة للقصائد التى تعارضها ، وأضرب لذلك مثلا بالدراسات التى قدمت فى ندوة البارودى فى شهر أكتوبر من العام الماضى ١٩٩٢ التى عقدتها مؤسسة البابطين لتكريم البارودى ، وتوزيع جوائز ما كتب عن شعره من دراسات (٣٣) .

يقدم المرصفى بين يدى دراسته لمعارضات البارودى بالمقدمة الآتية :

" . . فتقرر بجميع ما سلف أنه لا طريق لتعلم صناعة الإنشاء إلا حفظ كلام الغير وفهمه وتمييز مقاصده . وها أنذا مستشهد على ذلك بما هو حاضر معنا فى هذا العصر . هذا الأمير الجليل ، ذو الشرف الأصيل ، والطبع البالغ نقاؤه ، والذهن المتناهى ذكاؤه محمود سامى البارودى استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة . واستثبت جميع معانيها ، ناقدا شريفها من خسيسها ، واقفا على صوابها وخطئها ، مدركا ما كان ينبغى وفق مقام الكلام ، ومل لا ينبغى . ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالامراء ، ولشعر الأمراء ، كأبى فراس والشريف الرضى والطغرائى ، تميز عن شعر الشعراء كما ستراه ، ومصداق ذلك ما سألقيه عليك من قصائد أنشأها فى وزن قصائد لبعض مشاهير المتقدمين ورويها . (٣٤)

والحقيقة أن كل كلام المرصفى عن الوحدة بين الأبيات ، وتواليها (الوثبات فى ثنايا القصيدة) ، إنما كانت مجاهدات من جانبه ليحدد خصائص القصيدة التى تنتمى لما اسماه بـ "شعر الأمراء " (قصيدة التجربة الذاتية) .

فمن خصائص شعر الأمراء - " ولشعر الأمراء . . تميز عن شعر الشعراء " - أن قصيدته " إذا أفردت أبياتها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق ، وحسن النسق ، فانك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث " .

وخطورة هذه الفكرة أنها تبين أن قضية الوحدة العضوية التى بشر بها - نظرا - خليل مطران فى مقدمة ديوانه سنة ١٩٠٨ (٣٥) والتى تواترت بعد ذلك فى نقد " جماعة الديوان".

وخاصة العقاد فى معرض بيان افتقار قصائد شوقى الى الوحدة العضوية حتى فى مراثيه . وما لجأ اليه العقاد من إعادة ترتيب بعض القصائد مرات ثلاث دون أن يؤثر ذلك فى معانى القصيدة . لأنها معان عامة ، خارجية قائمة على تداعى المعانى أساسا فهى من ذلك النمط من الشعر الذى - كما يقول ابن طباطبا - " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه " (٣٦) .

أما شاعرى التجربة الذاتية فلا يمكن المساس بترتيب أبياته أو استبدال ألفاظه أو عباراته دون الاخلال بجوهر القصيدة . ذلك أنها إنما ترد - بلفظها ومضمونها - اختزالا وتجسيدا لعالم من المشاعر والاحاسيس والأفكار تضرب بجذورها فى أعماق صاحبها وعيه ولا وعيه . وشاعر التجربة - بعد - إذ يصوغ قصيدته ، فانما يرصد مشهده وهو مشهد أقرب ما يكون الى مشهد الصوفى فى حالة الوجد . وهو ما نجده مفصلا فى دراسة الدكتور مصطفى سويف الرائدة عن عملية الابداع فى الشعر خاصة .

إن المرصفى يستعرض معارضات البارودى جميعا ، متلمسا كل ما يفردها عن شعر بقية الشعراء ويلحقها بما أسماه " شعر الأمراء " ، أى شعر التجربة الذاتية ، وهو يستغرق فى ذلك ثمان وعشرين صفحة كاملة فى " الوسيلة الأدبية " وينهى - المرصفى تحليله لمعارضات البارودى - مرة أخرى - فى معرض تقريب ما يعنيه بمصطلح " شعر الأمراء " ، بقوله :

"والى هنا ما أظن أنك تحققت بمعرفة تميز شعر الأمراء بما يظهر عليه من آثار عزة النفس ، ويشمل نواحيه من البراعة والمتانة ، ويلوح فيه من تخير الألفاظ برعاية ما هو أوفق بالأدب ، أو الأليق بالمدح ، أو الأوقع فى الزجر ، والأجلب للعطف والرضى . أو الأدخل فى النصيحة ، أو الأنسب بالغزل ، أو الأهيج فى الحماس ، الى غير ذلك من المقامات ، وبانحصار أغراضه فيما أمر بقصره عليه أبو نواس حيث يقول :

الشعر ديوان العرب — أبدا وعنوان الأدب
لم أعد فيه مفاخرى — ومديح آبائى النجب
ومقطعات ربما — حليت منهن الكتب
لافى المديح ولا الهجا — ولا المجون ولا اللعب

وتبعه المترجم فى المعنى وزاد عليه فى الإحسان حيث يقول :

الشعر زين المرء ما لم يكن — وسيلة للمدح والذام

قد طـــال ما عـــزّ به معشر ... وربمـــا أزرى بأقـــوام

فاجعله فيما شئت من حكمـــة ... أو عظة أو حـــب نـــام

واهتـــف به من قبـــل تسريحـــه ... فالسهم منسوب الى الرامـــى

ونبه بقوله : " واهتف به من قبل تسريحه " على أنه لا ينبغي أن يكتفى الشاعر بالنظرة الأولى – فللنفس خداع ، وربما تنبهت بعد أن غفلت واستقبحت ما استحسنت ، ولذلك يقول الأول :

لا تعرض على الرواة قصيـــدة ... ما لم تبالـــغ قبـــل فى تهذيبها

فاذا عرضت الشعر غير مهـــذب ... عدوه منك وساوسا تهذى بها (٣٨)

وهو نص طويل آثرت أن أثبته كاملا لأهميته فى استكمال خصائص " شعر الأمراء " التى جاهد المرصفى ليجليها .

وإذا بدأنا بنص أبى نواس ، اتضح أن " شعر الأمراء " يعنى الشعر الذى يترفع عن المدح والهجاء ، والمجون ، واللعب ، بحيث لا يبدو هذرا يهذى به صاحبه . وهو بعد إذا فاخر أو مدح آباءه فانما يصدر عن مشاعر صادقة . وقد يضمن شعره المقطعات التى تجود بها قريحته من وقت لآخر . وهذه جميعا صور لتعبير الشاعر عن أحاسيسه واشباع حاسته الفنية أولا ، وليس شعر تكسب وتزيد أو هجاء مأجور . وعموما فهو شعر تظهر عليه " آثار عزة النفس " ، وتسمه براعة العبارة ومتانتها ، تختار ألفاظه فى هدى ما هو الأليق والأوفق " بسياقها . فاذا أضفنا إلى ذلك ما سبق مما يتصل بترابط أبيات القصيدة ووثباتها ، بل وترابط القصيدة ككل ترابطا عضويا حيا ، كان واضحا أننا بازاء شعر التجربة الذاتية ، فى مقابل الشعر النثرى ، أو الشعر فى مقابل النظم أو شعر الصنعة ، إذا أردنا التحديد المحكم .

ويمكن أن يمتد الدارس بارهاصات هذا النمط من شعر التجربة (شعر الأمراء) الى شعراء الطبع والتعبير عند ابن الرومى ، وبشار ، وجرير ، وغيرهم . أما فكرة الوحدة فقد يجد الدارس فى التراث النقدى العربى شذرات وإشارات هنا أو هناك تتصل بالوحدة الجزئية بين الأبيات كما مر فى فكرة " القرآن " للجاحظ ، وكذلك إشارة المرزوقى فى شرحه " التئام اجزاء النظم " فى معرض حديثه عن عمود الشعر حيث يقول : " . . وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن ، الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ،

ولم يتحبس اللسان أصوله وفصوله ، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذلك يوشك أن يكون القصيدة فيه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا " (٣٩) وإلى ذلك فهناك النص المعروف لابن طباطبا (-٩٣٤ هـ) فى هذا السياق ، حيث يقول :

" وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها . . بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ . ودقة معان ، وصواب تأليف " (٤٠)

ولعل المرصفى فى حديثه عن شعر التجربة الذاتية (شعر الأمراء) كان يستحضر هذه الأفكار التراثية ، ولكن مما لا يقبل الشك أن آراءه كانت استنتاجات لماحة بصيرة مبنية على استقراء النماذج الشعرية المختلفة . وأيا كان الموقف ، فثمت فرق واضح بين كلام المرزوقى وابن طباطبا وكلام المرصفى عن ترابط القصيدة وعضويتها . إذ يغلب على كلام المرزوقى وابن طباطبا الطابع التجريدى التنظيرى ، بينما ينصب كلام المرصفى على وصف مجاهدة الشاعر فى التعبير عن تجاربه بشكل تصويرى متكامل يمتد من الموضوع أو المعنى حتى تخرج القصيدة عملا متكاملا تتلاحم أبياته مع وثباته (عناصره) ، فى اطار هيكل القصيدة ليشكل كل ذلك فى مجموعه صوره متضافرة متكاملة وبمعنى آخر إن المرزوقى وابن طباطبا كليهما يصف وحدة القصيدة وبنيتها ، أما المرصفى فيركز على عملية الابداع .

ولقد تجاوزت اجتهادات المرصفى حدود شكل القصيدة ووحدتها لتمتد الى مسائل : الذوق، والأساليب ، والموقف من العرف الفنى (إباحة تجاوز القديم) ، والسرق الأدبى والتأثير كبعد أساسى فى القصيدة وهو ما سأتناوله فى المحور الأخير من الدراسة .

***

فالى جانب ما تضمن نقد " الوسيلة الأدبية " عن :" وحدة البيت ، وترتيب الأبيات (تواليها أو ثباتها) ، وأخيرا شعر الأمراء ، فان له وقفات جريئة بناءة بازاء خمسة محاور أساسية من محاور الشعر والقصيدة الشعرية ، وهذه على الترتيب هى :

أ- الذوق .　　　　ب- الأساليب .

جـ- إباحة تجاوز القديم (العرف الفنى) .　　　　د- التأثير .

هـ- السرق الأدبى .

والمرصفى فى هذه المسائل جميعا ينطلق من منظورها التراثى - وخاصة عند ابن خلدون باعتباره مؤرخ الحضارة العربية ، ليكملها ، أو ينقحها ، أو يجليها .

***

أ- ففيما يتصل بالذوق ، يبدأ المرصفى بنص ابن خلدون ، " اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون الكلام ، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان . فالمتكلم بلسان العرب ، والبليغ فيه ، يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب ، وانحاء مخاطباتهم ، وينظم الكلام على ذلك الوجه ، وسهل عليه أمر التراكيب حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التى للعرب وإن سمع تركيبا غير جار على ذلك المنحى مجّه ونبا عنه سمعه بأدنى فكر و بل وبغير فكر إلا بما استفاد من حصول هذه الملكة ، فان الملكات إذا استقرت ورسخت فى مجالها ظهرت كأنها طبيعة وجبلة " (٤١)

ويلاحظ أن رأى ابن خلدون فى الذوق تجريدى معيارى ، لا يحدد مفهوم الذوق ومكوناته تحديدا تفصيليا ملموسا empirical إذ يقتصر على قوله أنه " حصول ملكة البلاغة للسان " ولذلك يبدأ المرصفى بتدارك قصور تعريف ابن خلدون إذ يقول :

" أما قوله فى تفسير الذوق فأبين منه ما سألقيه عليك . وذلك أن بين الأشياء تناسبا بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه قامت منها صورة يتفاوت الناس فى إدراك حسنها طبعا وتعلما . فمنهم من يقتنع بادراك ظواهر الأشياء ، ومنهم من ينتهى إدراكه الى اعتبار دقائقها وخوافيها . وتعتبر ذلك بما تشاهده من شدة سرور بعض الناس عند رؤيته للأشياء المناسبة التى يلائم بعضها بعضا ، وشدة نفرته وانقباضه عند رؤية خلافها . لا يختص ذلك بشىء دون شىء . فتراه يتأمل الأبنية وأوضاعها وما اشتملت عليه من مكملات الانتفاع بها فاذا أدرك فيها التناسب اللائق بها رأيته قد انشرح صدره وتجدد سروره وأخذ فى نعتها والثناء على صناعتها ، وذلك مثل تعتبر به غيره وتتأمل تفاوت الناس فى ذلك الإدراك . فالإدراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء ، ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى بالذوق . وهو طبيعى ينمو ويتربى بالنظر فى الأشياء.والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصود بها (٤٢)

فبينما يقف ابن خلدون فى تفسير الذوق عند القول بأنه " حصول ملكة البلاغة للسان " ، نجد المرصفى يعرفه بأنه " الإدراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء ، ويوجب الاستحسان

والاستقباح " . والخلاف هنا خلاف كيفى مفهومى . فالمرصفى يحل مشكلة الذوق على نسق مشكلة الجمال ، باعتباره صفة فى الشيء المدرك ، يقابلها ارتياح واستطابة لهذا النمط من التناسق والتناسب عند المتلقى ، هو الذى يتسبب فى استطابة الشيء وتذوقه أو النفور منه . وربما شارك المرصفى ابن خلدون فى قوله بأن الذوق " طبيعى ينمو ويتربى بالنظر فى الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصود بها " أى أنه هنا يعتد بالممارسة والدربة وسيلة لشحذ هذه الأداة المشخصة فى إدراك الأشياء الفنية .

وعلى هذا النهج التحليلى الواقعى يتناول المرصفى موضوع الأساليب . فبينا يقول ابن خلدون " ولنذكر هنا ما يريده أهل الصناعة بالأساليب فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، والقالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص خارجة عن هذه الصناعة الشعرية .

وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال . . فان لكل من فنون الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة " (٤٣)

وإنما تتمثل الإضافة الفذة للمرصفى فى موضوع الأساليب فى قوله بأن التطابق مع أساليب القدماء ليس ملزما . وإنما هى مجاهدات أدائية فى إطار هيكل أشمل من الامكانات، أو أنماط من " المستعمل فى تراكيبهم لا فيما يقتضيه القياس " وبالتالى فيمكن للمحدث أن يضيف مالم يقع عليه العرب ، كما أن ما وقعوا عليه فعلا ليس إلا مؤشرات يستهدى بها، يقول المرصفى :

" وأما قوله فى الأساليب العربية واختصاصها حتى أنه أخرج نظم المتنبى وأبى العلاء المعرى عن أن يكون شعرا فذلك حجر واسع ، وحظر مباح فان أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها وإنما هى مذاهب مختلفة . . فليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك ، وإنما المدار على أن توافق التراكيب التى يستعملها المستعمل تراكيب العرب حسب ما بينته القوانين العلمية . على أنه لايصح تقليد العرب فى جميع ما نطقوا به . فقد عرفت مما سلف أن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله . وأنهم لايتابعون إلا فيما كان أوفق للغرض من

الكلام وهو التفاهم وفى خصوص الشعر والإنشاء من التأثير فى الطباع وتحويلها الى الميل الذى يريده الشاعر والكاتب "(٤٤)

وإنما تتمثل أهمية رأى المرصفى فى موضوعى " الذوق" و " الأساليب " فى توجهاته المتفتحة التى من شأنها أن تفتح لناشئة الشعراء مجال الإبداع ، وتجاوز الرهب من القديم . كما تتمثل مرونة موقفه فى إدراكه - خاصة فى موضوع الذوق - ما فى عملية التذوق من بناء مركب ، إذ هى فى شق منها تتمثل فى وجود تناسب وتناسق خاص فى الشىء المدرك ، ثم استطابة وارتياح لهذا النمط نفسه عند التلقى ، وأخيرا الخلوص إلى تذوق النص أو عدم تذوقه بناء على حصول هذا الاتفاق أو عدم حصوله .

جـ - أما فيما يتصل بموقف المرصفى من موضوع " العرف الفنى " وإباحته تجاوز القديم ، فهو أيضا تأكيد وتعزيز لموقفه التوجيهى الجرىء الذى يفتح صدره وعقله للجديد ، يشجعه ، بل ويستدعيه . ومن ثم يرفع عن ناشئة الشعراء عبء التصادم مع العرف الفنى إذ يفسره هذا التفسير المتفتح .

وقد مر بنا موقفه فى صدد " وحدة البيت " وكيف أفتى بأن هذه صفة " الشعر الجيد " ليفتح المجال واسعا لما عدا ذلك من أنماط الشعر . ثم تماديه ليبيح ترابط الأبيات المتجاورة فى القصيدة إذا اقتضى السياق ذلك ، بل إن هذا قد يصير واجبا أحيانا ، على أساس أن العبرة بطبيعة الموضوع والسياق .

أما فيما يتعلق بموضوع " الأساليب " فقد شجب المرصفى افتراض هيكل معيارى للأسلوب يخرج من يتجاوزه عن مظلة الشعر العربى ، كما حدث فيما يتصل بالمتنبى والمعرى . وقد أسس موقفه على أن "هذا حجر واسع وحظر مباح " ، وأن " أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها وإنما هى مذاهب مختلفة " ، بل تمادى ليقول : " إنه لا يصح تقليد العرب فى جميع ما نطقوا به ، فقد علمت فيما سلف أن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله . وأنهم لايتابعون إلا فيما كان الأوفق للغرض من الكلام وهو التفاهم ، وفى خصوص الشعر والإنشاء من التأثير فى الطباع وتحويلها إلى الميل الذى يريده الشاعر والكاتب .

كذلك فإن نصحه ناشئة القراء أن يكثروا من حفظ جيد الشعر ثم ينسوه ، حتى تأتى أشعارهم انطلاقة متحررة من إسار التقليد والمحاكاة . وكل هذه مؤشرات لهذا الموقف التحررى المستقبلى لدى الرجل . ثم إن مقارنته بين قصائد البارودى وتلك التى عارضها ، وحكمه للبارودى الشاب المحدث بالتفوق لهو توكيد لهذا الموقف المتحرر المرن المستقبلى .

أما موقف المرصفى من موضوع " التأثير " فهو أمر يحسب له أيضا إذ هو مؤشر آخر على تفتح عقل الرجل ومرونته فى تقبل الجديد . فقد تنبه الى أن القصيدة لاتكتمل إلا إذا صادفت فهما وتذوقا لدى بعض المتلقين . وهذا أيضا مصداق لما تميز به نقد المرصفى من نظرة وظيفية كلية ، تستمد مرجعيتها - أساسا - لا من القواعد والشروط ، وإنما من تفاعل الناقد بما يمتحن من نصوص إبداعية ، واقتناعه بها أولا وقبل كل شيء وجدير بالذكر أن الاهتمام فى الشعر بما يحدثه من تأثير كان قاسما مشتركا لدى رواد النقد الإحيائى من أمثال ، قسطاكى الحمصى ، ونجيب حداد ، والشدياق ، ومحمد روحى الخالدى ، بل نجد ذلك عند المويلحى والمنفلوطى وغيرهم . كما تميز النقد الإحيائى أيضا بالربط بين الشعر وغيره من الفنون الجميلة، وهو ما يمكن أن يحمل على تطور العصر والانفتاح على الرافد الوافد ، مع العلم بأن النقد التراثى اهتم بالأمرين جميعا ، ونجد ذلك واضحا عند حازم القرطاجنى (٤٥)

بقيت مسألة " السرق الأدبى " ، وقد اتخذ منها المرصفى الموقف المرن الذى يساير منظوره العام . فقد آثر موقفاً من حصرها فى إطار ضيق جدا ، وخذل عن الاتهام بها . وهو الاتجاه الذى آثره من القدماء الآمدى والقاضى الجرجانى ، وحازم القرطاجنى على سبيل المثال . بل إن القاضى الجرجانى (٤٦) يقول ما خلاصته أن أى معنى يظنه صاحبه غريبا مبتدعا وبيتا يحسبه فردا مخترعا متى تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالا لا يغض من حسنه " ولهذا السبب أحظر على نفسى ولا أرى لغيرى بت الحكم على الشاعر بالسرقة " ويحمل ذلك على توارد الخواطر ، واتفاق الهواجس (٤٧) ولذلك نجد المرصفى يقول فى شأن السرق الأدبى : " إذا لم يكن الكلام ذا معنى غريب ، ولم يشتمل على نكتة بديعة تسامح الشعراء فى تناوله والتوافق معه " (٤٨) أى أنه طرح وراء ظهره موقف الاندفاع وراء الاتهام بالسرقة لمجرد تشابه فى المعنى أو فى الصياغة ، واشترط وجود " المعنى الغريب " أى الفكرة الخاصة الأصيلة ، و " النكتة البديعة " أى العبارة المميزة ، وإلا فهو يحملها على توارد الخواطر ، خاصة وأن المرصفى تجاوز فى نقده الوقوف عند المعانى الجزئية والتعبيرات الجزئية وإنما راح ينظر الى السياق العام ونسق الكلام .

والخلاصة أن موقف المرصفى فى هذه الأمور جميعاً : شكل القصيدة وبنيتها ونسيجها الداخلى ، وكذلك موضوع الذوق ، والأساليب ، والتأثير ، وعلاقة المبدع بالعرف الفنى وأخيرا " السرق الأدبى " ، بل - أكثر من هذا - تنبهه لفكرة قصيدة التجربة الذاتية التى أطلق عليها " شعر الأمراء " ، وما استخلص من تميزها فى مبناها وعضوية أدواتها من صور بيانية،

وألفاظ تجمع الى قيمتها فى ذاتها - حيويتها فى سياقها ، وإيقاعها وتفنيده " وحدة البيت"، وقوله بترابط الأبيات " توالى الأبيات " فى وثبات متكاملة ، ثم تنبهه الى وحدة القصيدة ككل ، كل هذا يتسم بالتميز والمرونة اللذين جعلا من المرصفى أستاذا واعيا ، وموجها متفتحا ، فضلا عن كونه ناقدا منهجيا تحليليا .

وإذا كان من المؤسف أن طرافة أفكار الرجل وخطورتها يقلل من أَلَقَها قصور مصطلحاتها وبالتالى عدم التفات الدارسين إليها ، فانها فى ذاتها تعد طفرة جديرة بهذا الرائد القدير ، أحدثت دفعة قوية فى حركة الإبداع الشعرى لوقته إذ إن البارودى خرج من تحت عباءتها ، أما فى مجال النقد فقد كان الرجل قارئا متميزا لتراثه ، ولسياق عصره جميعا .

وبالتالى فخليق بنا عند دراسة نقد المرصفى أن نلتفت إلى الجوهر ، ولا نقف عند السطح والشكل الذى كان قدره أن يدفع ضريبة قصور النظرية والمصطلح فى النقد التراثى وفى النقد المعاصر له على السواء . وفى هذا الإطار ينبغى أن يقيم أصالة إضافة الرجل النقدية ، وهو ما سأحاوله فى ختام هذه الدراسة .

***

الهوامش والمراجع

١- د. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب . ط ، دار نهضة مصر ، د . ت ص٢١

٢- د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث .ط ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٣ ، ص١١

٣- عبد العزيز موافي : الجذور السوسيو - تاريخية لحركة الاحياء ، قراءة في كتاب . (قصيدة المنفى) لمدحت الجيار ، مجلة ، فصول (القاهرية) - عدد يناير ١٩٩٢ ، ص٤١

٤- المرجع نفسه .

٥- المرجع نفسه .

٦- المرجع نفسه .

٧- د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة .ط . مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧

٨- المرجع نفسه : ص٣٣

٩- فرديناند دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعريب : صالح القرماوي ، محمد الشاويش ، محمد عجينة . ط ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٥

٩- د. شكري عياد : مفهوم الأصالة ومفهوم المعاصرة ، من كتابه : الرؤيا المقيدة ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨

١٠- د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني ، في الشعر خاصة . ط. دار المعارف ، بمصر ، ١٩٥١

١٢- د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية . ط. دار العودة ، بيروت، ١٩٧٥ فكرة التوقيعة ١٣٩ - ١٤٣

١٣- د. محمد فتوح أحمد : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري مجلة " البيان " (الكويتية) ، مارس ١٩٩٠ ، ص ٣٩ - ٤٦

١٤- د. علي الحديدي : محمود سامي البارودي شاعر النهضة ، ط ١٩٦٩ ، ص ٣٦٧ ، العقاد شعراء مصر وبيئاتهم ، ١٢ ، ١٣ ، ١١٧ ، ١٤٠ - ١٤١ .

١٥ د. جابر عصفور : مدخل إلى عصر البارودي مقدمة ديوان البارودي . ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ص٥

١٦- د. محمد يوسف نجم : الأدب العربي الحديث في مصر . ط . بيروت ، ١٩٦١ ص١٣٧

١٧- د. عز الدين الأمين : نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر . ط . دار المعارف (بمصر) ، ١٩٧٠ .

١٨- المرجع نفسه : ص٢٠

١٩- عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث .ط .(٤)، دار الفكر العربى ، القاهرة ،١٩٦١ص٢١٢ - ٢١٤

٢٠- د. إبراهيم حاوى : حركة النقد الحديث والمعاصر فى الشعر العربى . ط . مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٤ ص١٧ - ٢٠

٢١- د. محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون . ط . دار العلم ، بيروت ، (د . ت) ص٧ - ٢٠ .

٢٢- د. جابر عصفور : الخيال المتعقل ، دراسة فى النقد الاحيائى مجلة " الأقلام "

(العراقية) اغسطس ١٩٨٠ ص٥٢ وقد أعيد طبع هذه الدراسة ضمن كتابه :

قراءة التراث النقدى . ط . دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٢٣- النقد والنقاد المعاصرون ص١٦

٢٤- المرجع نفسه ص١٣ - ١٤

٢٥- ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص١٠٦٧

٢٦- حسين المرصفى : الوسيلة الأدبية فى العلو العربية . ط . (١) ، ١٢٨٩ هـ (١٨٧٢م) القاهرة،ص٤٦٤

٢٧- الجاحظ : البيان والتبيين ص٢٠٥ - ٣٠٦

٢٨- الوسيلة الأدبية ص٤٧٩

٢٩- د. مصطفى سويف : الأسس النفسية لعملية الابداع فى الشعر خاصة ، الفصل (٤) تخطيط عام لتفسير عملية الابداع ص٢٥٨ - ٢٨٥

وانظر بصفة خاصة : مشهد الشاعر ص٢٧٥ - ٢٧٨

٣٠- الوسيلة الأدبية ص٤٨٤

(٣٠) مكرر "أزمة المصطلح فى النقد العربى الحديث . بحث قدم فى ندوة " نحو رؤية جديدة لنظريات النقد العربى ١٧ / ١٩ ابريل ١٩٩٣ جامعة البحرين كلية الآداب .

٣١- الوسيلة الأدبية ص٤٨٩

٣٢- سامى بدراوى : شعر البارودى أثره فى الشعر العربى الحديث مخطوط (تحت الطبع)

٣٣- أ - د . عبد القادر القط : البارودى بشير الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث

ب - د. يوسف خليفة: شعر البارودى بين التراث والمعاصرة

جـ - د. محمود على مكى : مختارات البارودى ، دراسة تحليلية

د - د. محمد فتوح أحمد : معارضات البارودى فى ضوء الدراسات النقدية الحديثة

٣٤- الوسيلة الأدبية ص٤٧٤ - ٤٧٥

٣٥- خليل مطران ، ديوان الخليل

٣٦- ابن طباطبا : عيار الشعر . ط . دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٩

٣٧- الأسس النفسية لعملية الابداع فى الشعر خاصة ، مشهد الشعر ص٢٧٥ - ٢٧٨

٣٨- الوسيلة الأدبية ص٥٠٠٢

٣٩- المرزوقى : مقدمة شرح الحماسة ص١١

٤٠- عيار الشعر ص١٢٩ - ١٣٠

٤١- الوسيلة الأدبية ٤٧١

٤٢- الوسيلة الأدبية ٤٧٣

٤٣- الوسيلة الأدبية ص٤٦٥ - ٤٦٦

٤٤- الوسيلة الأدبية ص٤٧٣

٤٥- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ط . (٣) ، دار العرب الاسلامى ، تونس ، ١٩٨٦

٤٦- عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه .

وانظر كذلك : احسان عباس : تاريخ النقد العربى

٤٧- الوسيلة الأدبية ص٤٨٠

في صوتيات القافية العربية
تحرير للمسائل ، واستشراف للحلول

سعد مصلوح

الفاتحة :

قبل ما يزيد على سبعة عشر قرنا من الزمان تحقق للعربية إنجازان تاريخيان : أما أولهما ، فسيادة الفصحى على سائر تنوعات السلوك اللغوى التى انتشرت فى أرجاء شبه الجزيرة ، وصنعت بانتشارها خريطة لغوية بالغة التعقيد ؛ عرفت قديما بلغات العرب ، وحديثا باللهجات العربية القديمة ، وأما الآخر فاستقرار تقاليد القصيدة العربية ، وتحديد أنماطها وتشكلاتها الإيقاعية فيما عرف بنموذج المعلقة ، ومن هذا النموذج وما انتحى سمته من قصيد استظهر النقاد ما عرف بعمود الشعر العربى ، كما أطبق علماء العربية نقادا ، ولسانيين ، وفلاسفة على حد الشعر من جهة إيقاعه بخاصيتين هما الوزن والقافية (١) .

غير أن التاريخ الأدبى قد حفظ شواهد شعرية انحرف بها صانعوها عن جادة الالتزام الصارم بما استقر عليه العرف الشعرى من أنماط الوزن والقافية ، ولعل بائية عبيد بن الأبرص ، وهو من فحول الشعراء الجاهليين حتى إنه ليسلك ببائيته تلك عند بعض العلماء فى أصحاب المعلقات أو المجمهرات ، أن تكون شاهدا من أظهر الشواهد على هذه الظاهرة من جهة الوزن (٢) أما من جهة التقفية فلم يصل إلينا إلا شواهد متفرقات ، جمعت على وجه التمثيل لا قصدا إلى استيعاب ، وتكررت فى الموسوعات العربية ومصنفات العروضيين والنقاد .

بيد أنه مما يستيقظ النظر أن علماء العربية قد نظروا إلى لغات العرب ولهجاتها وإلى تنوعات الإيقاع التى سجلت خروج الشاعر القديم على صرامة الالتزام بوحدة الوزن والقافية ففرقوا بين الظاهرتين فى المعاملة ؛ إذ اكتسبت اللهجات عندهم حُجِّيةً فى التعقيد ، وأثمر رصدها التوسع فى الاستعمال ، وفتح باب الرخص اللغوية للخالفين ، حتى أجاز نحاة الكوفة القياس على الشاهد الواحد منها (٣) . أما تنوعات الإيقاع فقد كان حظها هو الإدانة ، ووضعت شواهد الخروج على التزام القافية الواحدة فى باب المحظورات التى لا ينبغى لمن أراد أن يبرأ لفنه أن يقربها ، فوسمت ، أو وصمت بعيوب القافية

على أن علماء العربية معذورون فيما ذهبوا إليه من المخالفة بين اللهجات وتنوعات

الإيقاع فى المعاملة ؛ فالقرآن الكريم ثبت بنزوله دعائم الفصحى ، وضمن لها هيمنة أبدية على سائر التنوعات اللهجية قديمها وحديثها ؛ ورخص الله لرسوله صلى الله عليه وسلم وللمسلمين ، فأقرأهم القرآن على سبعة أحرف ، كلها شافٍ كاف حتى يرفع عنهم الحرج فى أمر دينهم ؛ ومن ثم اكتسبت لغات العرب حجية وقداسة من تلازمها وقراءات القرآن الكريم . أما أمر الشعر وإيقاعه فلم يكن من ذلك فى شىء ؛ إذ نص القرآن الكريم نصا على مفارقة كلام الله سبحانه للشعر . " وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون " (٤) ، ونفى أن يكون علمه نبيه " و علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا قرآن مبين " (٥) . فلم يكن عجبا أن يترك أمر تنوعات إيقاعه ليحكم فيه العرف العلمى السائد ، فيصمها بالعيب والنقيصة ، حتى إن أبا عبيد الله محمد بن عمران المزربانى ليقول فى شأن ما سمى بعيوب القافية : " هو غلط من العرب ولا يجوز لغيرهم " (٦) . وفى هذه العبارة من الإحالة والتناقض ما فيها ؛ إذ يسلم صاحبها بنسبة ذلك الى العرب على الإجمال دون أن يختص به ضعافهم أو المغموزين منهم فى الشاعرية والسليقة ، ثم هو يصمهم بالغلط ، وهم أهل اللغة وأصحاب السليقة ومناط الاحتجاج، ثم إنه يقف بها عندهم ويحظرها على غيرهم فى صيغة تشريعية صارمة .

غير أن عبارة المرزبانى ، على ما فيها من إحالة وتناقض ، هى صورة صادقة لما ألزم به الشعر فى مستواه الفصيح نفسه من تقاليد فنية ، منذ أن كانت معلقات الجاهليين الى أن اتصلت أسباب الشعر العربى الحديث بالشعر الأوربى ، وتطلع النقاد المحدثون إلى الإفادة ، بدرجات متفاوتة من منجزات الفكر العربى المعاصر . أما الشعر الذى حمل الطابع الشعبى من زجل وموااليا وتوشيح وقوما وكان وكان ودوبيت فقد كان أقل خضوعا لهذه التقاليد الصارمة ، وإن ظلت سطوة الشعر الفصيح عليه قائمة لا تتحلحل ، (٧) لذلك لم يكن عجبا أن تورث هذه السطوة المتطلعين إلى التحديث من الشعراء والنقاد ثورة وتمردا . وكان لتقاليد القافية المتزمتة من هذه الثورة نصيب موفور ، فدعا طائفة منهم لا إلى تنويع نماذج التقفية ، بل الى نبذ القافية واطراحها جملة . وشجعهم على هذه الدعوة ما لحظوه من شيوع الشعر المرسل Blank verse فى الأداب الأوربية . وارتباط هذا الشكل الفنى بالشعر القصصى والملحمى والدرامى، وناطوا به الآمال فى تجديد دماء الشعر العربى وإطلاقه من عقاله . ومن عجيب أنهم حين أرادوا تأصيل دعوتهم ارتدوا إلى كتاب محمد بن عمران المزربانى فأعرضوا عن

عبارته الزاجرة ، واستدلوا لوجود الشعر المرسل فى القديم بما أورده من شواهد على ما سمّاه عيوب القافية .

كان من الطبيعى أن تثير هذه الدعوة ، وما استندت إليه من حجج ، ثائرة المحافظين من الشعراء والنقاد . وأصبحت شواهد " عيوب القافية " محورا من محاور الصراع النقدى ؛ إذ رأى فيها المجددون سانحة لتأصيل الخروج على القافية الواحدة وإهدارها ، على حين تمسك المحافظون بأنها عيب خالص ينبغى أن يبرأ الشاعر لشعره منه ورأوا " من سقم التفكير أن نجعل الأخطاء أمثلة تحتذى " (٨) . ولقد باءت الدعوة الى الشعر المرسل بصورته التقليدية بالإخفاق ، وتناسخت بأشكال مختلفة فيما سمى من بعد اعتياد أذن العربى وذوقه على الشعر غير المقفى ، وأن الارتياح له أو النفور منه أمر ذاتى . وقد عبروا عن أملهم فى أن يأتى زمان على القارىء العرب يعتادون فيه هذا الشعر وموسيقاه " (٩) . وهنا تبرز المفارقة المثيرة للتأمل بين قول المرزبانى بنسبة هذه الظاهرة الى إلعرب ، وزعم رؤوس التجديد بعد احتجاجهم لدعوهم بذلك " عدم اعتياد أذن العربى عليها " ويزيدنا عجبا من هذه المفارقة أن الأشكال الشعرية الشعبية الشعبية التى تفلتت من قبضة تقاليد القصيد قد تواترت فيها ظواهر هذه " التقفية المعيبة " دون أن تنفر منها أذن العربى ، أو يتجافى ذوقه عنها .

وتنطلق هذه الدراسة من مفهوم " عيوب القافية " ؛ ذلك المفهوم الهامشى الذى أريد أن ينزوى حقبا فى بطون مصنفات العروض وحواشيها ، والذى وضع أمدا فى قائمة المحظورات التى ينبز بها شعر الشاعر وتسفل بها مرتبته بين أقرانه ، إلى مناقشة لمنظومة المشكلات التى تثيرها القافية العربية ، وإلى اقتراح أقصد السبل المنهجية لفقه مظهر من مظاهر عبقرية العربية فى الإيقاع الشعرى ، وأن نلتمس تفسيرا علميا لقواعد المنع والوجوب ، أو قواعد الاختيار والاضطراب ؛ تلك التى فرضت نفسها على المبدع والمتلقى قبل أن يعرف الشعر طريقه إلى مجالس أهل العروض ومصنفاتهم ؛ تماما كما أعرب فحول الجاهلية وصدر الإسلام شعرهم ونثرهم قبل أن يظهر النحو والنحاة بآماد طوال . بل إننا لنرجو ألا نكون قد جاوزنا القصد حين نزعم أن مقاربة ظواهر التقفية المباحة والمحظورة من هذه الوجهة يمكن أن تؤدى بنا إلى جلاء كثير من خصائص الأصوات العربية وما ينتظمها من علاقات الائتلاف والاختلاف ، وإلى إماطة اللثام ، من ثم ، عن جانب من جوانب أسرار النظام الصوتى فى العربية ، بل وهذه هى غاية الغايات من هذه المقاربة ، أن نلمح ومضة من ومضات الإعجاز الصوتى فى

رؤوس آى القرآن الكريم وفواصله ، تلك التى خضعت لها أعناق الفصحاء من العرب ، حتى نسبوا أثرها فى أنفسهم إلى السحر والشعر .

وغنى عن البيان أن مثل هذه العجالة فى مثل هذا المقام لا تفى بتفصيل القول فى جميع ما أسلفنا من قضايا . بيد أنا نجتزىء من تحقيق هذه الغاية الطموح بمحاولة لتحرير المسائل ؛ وللبرهنة على صدق التوجه ، وسلامة الجهاز البحثى الذى اصطنع فى مقاربتها ، واستشراف ما يمكن أن تتيحه لنا من نتائج ذات خطر فيما نحن صدد مناظرته من مشكلات . وتتضمن هذه الدراسة عرضا لرؤوس المسائل المتصلة بالقافية فى النظرية العروضية ، نتبعه بنقد نحاول به أن نشير إلى بعض الثغرات المنهجية فى ذلك الجدار الصلب الذى أقامته النظرية المنسوبة للخليل . ثم نتوصل من خلال ذلك إلى طرح الأسئلة الجوهرية التى نريد من هذا البحث وغيره أن يقدم عنها الجواب .

١- القافية فى نظرية الخليل :

١-١ الذى كأنه الإجماع بين القدماء والمحدثين ، هو أن القافية قسيم جوهرى للوزن فى تشكيل موسيقى القصيدة العربية . وقد تجاوز هذا الإجماع طائفة النقاد الى معسكر الفلاسفة الذين عالجوا بالترجمة والشرح والمناقشة ، آثار الفكر اليونانى ؛ فلقد كانوا على علم بأن لليونان شعرا مرسلا لا يتقيد بقافية ، يقول الفارابى فى كتاب الشعر " : ويبين من فعل أوميروش شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوى النهايات " ؛ كما يلاحظ " أن العرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارها " . كذلك يحد ابن سينا الشعر بأنه " كلام مخيل ، مؤلف من أقوال ذات إيقاعات متفقة متساوية، متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم ... وقولنا متشابهة حروف الخواتيم، ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى ، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى " (١٠).

وقد تجلت هذه الأهمية فى نظرية الخليل ؛ إذ تلقّى من الرواة والحفاظ نموذج القصيدة المستقرة ، فاحتفى بالقافية أشد الاحتفاء ، ووضع مصطلحا مميزا لكل مكون من مكوناتها ولكل تغيير أو انحراف يعرض لأى من هذه المكونات ، ورصد ما يجوز وما لا يجوز من أنماط التقارض فى سلسلة من قواعد الاضطرار (أو الوجوب) ، وقواعد الاختيار (أو الجواز) . وعد المخالفة عن قواعد الاضطرار عيوبا مازها بمصطلح خاص .

١-٢ . وليس من همنا هنا أن نستوفى القول فى ذلك كله ؛ فمكان ذلك مصنفات

العروض . وحسبنا هنا أن نستصفى من هذه المكونات والقواعد ما سندير عليه مباحث الدراسة؛ فنشير من المكونات إلى الصامت المكرر ، وهو حرف الروى ، و إليه تنسب القصيدة، وأن نميز من حالات الروى،ما يقع صامتا غير متبوع بحركة ، وهو الروى المقيد ، وما تتبعه الحركة فيكون رويا مطلقا . كذلك نضيف إلى ما سبق حركة التوجيه وهى الحركة القصيرة من فتحة ، أو ضمة أو كسرة ، التى تسبق الروى المقّيد ، وحركة الردف ، وهى الحركة الطويلة من مد بالألف أو الواو أو الياء وتسبق الروى المقيد أو المطلق ، وحركة التأسيس وهى حركة المد فى المقطع المفتوح ، السابق على المقطع الأخير حين يكون الروى مقيدا ، والسابق على المقطع قبل الأخير حين يكون الروى مطلقا .

أما من جهة قواعد الاضطرار والاختيار التى تعنينا هنا ، فسنقف عند ظواهر بأعيانها نوردها على وجه الإجمال :

(١) وجوب التزام حرف الروى . والمخالفة عن ذلك تعد عيبا من عيوب القافية ، اصطلح على تسميته " الإكفاء " إن كان الاختلاف بحروف متقاربة المخارج ، و " الإجازة " إن كان الاختلاف بحروف متباعدة المخارج (١١) .

(٢) وجوب التزام المجرى ، وهو الحركة اللاحقة على الروى المطلق . وعدت المخالفة عن ذلك عيبا اصطلح على تسميته " الإقواء " ، و " الإصراف " . والمصطلح الأول أشهر ، وقد وقع الإقواء فى شعر بعض الفحول المتقدمين كالنابغة والفرزدق وغيرهما . واختلف المحدثون فى شأنه ، إذ هو فى حقيقيقته تنازع للحركة بين ما توجبه قواعد النحو وما تطرد به القافية . وأكثرهم على أن الشاعر إنما ضحى بالأولى لتسلم له الأخرى .

(٣) إذا سُبِق الروى المطلق بحركة قصيرة جاز تقارض الحركات الثلاث بلا خلاف . أما الروى المقيد فان فى تقارض الحركة القصيرة السابقة للروى ، وتسمى حركة التوجيه ، تفصيلا، إذ أجاز الخليل تقارض الكسرة والضمة ، ومنع تقارض أى منهما مع الفتحة ، وانفرد " كراع " باجازة تقارض الضمة مع الفتحة ، ولم يجز أن تأتى الكسرة مع إحداهما . والمخالفة عما أجازه الرجلان من قواعد فى هذا الشأن هو على مذهبهما عيب يسمى سناد التوجيه . أما الاخفش وجمهور العلماء ، فقد أجازو تقارض الحركات الثلاث فى التوجيه مطلقا، ومن ثم ، فلا وجه للقول بسناد التوجيه على هذا المذهب ، وصواب هذا الرأى ، يصدقه صنيع الشعراء ممن يحتج بشعرهم فى القديم ، وصنيع أئمة الصناعة الشعرية فى كل عصر .

(٤) ثمة إجماع بشأن الردف على جواز تقارض ياء المد وواوه مطلقا ، وعلى عدم جواز تقارض أى منهما مع ألف المد مطلقا . والتزام الإرداف على هذا النحو واجب ، والمخالفة عن ذلك عيب يسمى الردف . ويدخل تحت هذه القاعدة أيضا حركة التأسيس بلا خلاف .

هذا هومجمل ما يعنينا من مكونات وقواعد رصدتها نظرية الخليل بشأن القافية . ونود هنا أن نبرز أمورا :

أولهما : أن ما يسمى بعيوب القافية ينصرف بعضه الى الحركات كالإقواء والإنصراف وسناد التوجيه - على قول ضعيف - وسناد الردف والتأسيس باجماع . وينصرف بعضه إلى الصوامت كالإكفاء والإجازة . ويوجب هذا مقاربة الصوامت والحركات العربية من هذه الوجهة، التماسا لتفسير علمى تتضح به المعايير الفاعلة فيما يباح وما يمتنع من أنماط التقارض .

ثانيهما : أننا نتوقف عند الإقواء والإصراف لكونهما على القول الراجح إخلالا بقواعد النحو لا بانتظام التقفية واطرادها ، ولأن التزامنا الاعتداد بالأشكال الشعبية طرفاً فى الدراسة والمقارنة يخرج القافية المعربة التى ينفرد بها الشعر الفصيح ، دون سائر أشكال التعبير الشعبى .

ثالثا : أن تقارض الحركات فى القافية ذو علاقة وثيقة باختلافها أو اتفاقها من جهتى الكم والكيف . وهو ما يوجب وضع هذه العلاقة موضع الفحص والاختبار ، ليستبين دور كل جهة من هاتين الجهتين فى صياغة ما يجوز وما يمتنع .

١-٣ إن أيسر مراجعة لما سبق إيراده من قواعد، تثير مشكلاً جوهريا حول تعقد العلاقة بين التقعيد والإبداع . ولعل أول ما يلفت النظر، هو وجود مفارقة بين كل منهما ، فى عدد من المسائل ، نذكر منها خاصة خلاف العلماء فى سناد التوجيه ، والتفاتهم عن تقارض الصوامت المتباينة على الرغم من ترادف الشواهد بوقوعه ، وعدهم إياه عيبا سمى - كما ذكرنا - الإكفاء والإجازة . وجدير بالتنويه أن لهذه الحال نظائر فى النحو العربى ، جنى النحو ومتعلموه جراءها ثمارا مرة المذاق . والذى لا شك فيه أن الإبداع سابق على التقعيد ، وأن أولهما حجة على الثانى ولا عكس .. فاذا كانت المفارقة بينهما جاز لنا ولغيرنا أن نفتح باب الاجتهاد فى أمر التقعيد نفسه ؛ إذ إن الشك هنا يمكن أن يَرد على كفاءة القاعدة من جهة قصورها عن اللحاق بالإبداع .

و يزيد مشكل العلاقة بين التقعيد والإبداع تعقدا إذا اعتبرنا ما ينشأ عن التقعيد من صياغة وتأطير حديدى أحياناً للتقاليد الفنية ؛ فمن الطبيعى أن يتفاوت حظ القاعدة من التوفيق والقدرة على الكشف والوصف والإحاطة . غير أنها تستحيل مع ذلك وبعد استقرارها إلى شرع مطاع ، وقانون واجب الاتباع ، وقوة ضاغضة على الإبداع ، ومهيمنة عليه ، ومعيار مرجعى ينماز به الصواب من الخطأ ، لذلك لا ينبغى أن يخدعنا ما عليه شعراء القصيد من اتباع صارم لتعاليم نظرية الخليل فى هذا الباب ، إذ إن القاعدة استحالت قيدا على الإبداع بعد أن كانت واصفة وكاشفة ومفسرة له . وآية ذلك أن الأشكال الشعبية قد استثمرت غفلة القاعدة عنها ، وصنعت لنفسها من نماذج التقفية ما أجمع المبدعون والمتلقون على تلقيه بالقبول والاستحسان وإن تحدى القاعدة ولم يعبأ بها .

ولعل فيما أسلفنا من بيان مقنع كاف يسوغ لنا أن نستفرغ وسعنا فى اختراق هذا الحصن، معولين فى ذلك على ركيزتين منهجيتين : -

أولهما : قراءة موسعة قدر الطاقة فى النظرية الجامعة للقافية . ونعنى بها حاصل ما استنبطه العلماء من نتائج وآراء لدى استقرائهم وتأملهم للقافية بما هى تقنية شعرية جامعة تعتمدها الصناعة الشعرية فى فئات صوتية ونماذج بالغة الاختلاف والتباين فيما يصاغ من شعر (أو نثر أحيانا) بكل لسان .

وأما الأخرى فاعتماد منهج الدرس الصوتى وتقنيات التحليل المختبرى فيه للكشف عن الخصائص الفيزيقية للصوامت والحركات ، وإدراك العلاقات النظامية بين عناصر النظام الصوتى . بهذا يتسنى لنا تفسير السنن الحاكمة على تقارض الأصوات طلبا للجواب عن أسئلة ملحة لم تظفر حتى الآن بجواب يطمئن له العقل ، ويتسق مع منطق العلم .

ونحن نقرر - على حد علمنا - أن ظواهر القافية العربية لما يتح لها أن تقارب بمعايير الصوتيات المختبرية وتقنياتها . بيد أن على من يتصدى لهذه المهمة ألا يصدر فى تقرير هذه الحقيقة عن مباهاة أو مخيلة ، بل عن خوف وترقب ، وعليه أن يكون أدرى الناس بصعوبة المركب وعورة الطريق . ونحن بذلك إنما نلقى معاذيرنا بين يدى القراء مما عسى أن يشوب المعالجة من وجوه القصور أو التقصير ، وهو أمر وارد على كل اجتهاد بشرى باطلاق ، ونستحث غيرنا من أولى العزم على مواصلة البحث وقضاء الفوائت وأيا ما كان الأمر فان ثمة أمور تؤنس وحشتنا ووحشة السارين فى هذا الدرب من دروب العلم .

أولهما : أننا نؤمن إيمانا راسخا بقابلية الظاهرة الأدبية لأن تكون موضوعا للمعالجة العلمية المنضبطة ، وبأن للسانيات فى هذا المقام دورا فاعلاً لا يقوم مقامها فيه مجال معرفى آخر . ومن هنا كانت هذه المحاولة حلقة من سلسلة جهود علمية متصلة نتغيا بها خدمة أدبنا وتراثنا ولغتنا العربية الشريفة على نحو نراه ، على مشقته ، أعظم إنتاجا وأقرب نفعا .

على أن الأمر هنا من الوضوح بمكان ؛ ذلك أن مادة الإيقاع ونماذجه فيما شاعت تسميته بموسيقى الشعر ، ما هى إلا تواليف متناسبة من كميات فيزيقية صوتية بوجه عام ، وفيزيقية صوتية كلامية بوجه خاص ، وفيزيقية صوتية كلامية مدركة بالسماع من قبل المتلقى بوجه أخص . وهذا كاف بنفسه دون التماس مزيد من المسوغات لإضفاء الشرعية العلمية ، بل الضرورة المنهجية على أى معالجة صوتية لقضايا القافية .

وثانيهما : أن تاريخ القضية فى العربية ذو خصوصية جديرة بالإعتبار ؛ ذلك أن الخليل بن أحمد الواضع الأول لعلم العروض والقافية ، هو نفسه رأس علماء الصوتيات فى العربية ، وواضع أول معجم عربى يقوم على التصنيف المخرجى لأصوات العربية . وفى هذا إثبات لنسب لا ينفك بين الصوتيات والعروض . وإلحاق لمبحث القافية بموضعه الأمثل من منظومة علوم العربية . وقد أصاب هذه اللحمة المعرفية من بَعْدُ ما أصابها من الوهن ، وكان ذلك فى الغالب الأعم عى يد النقاد ، حين تلقوا هذا العلم فقطعوا ما بينه وبين مصدره اللسانى ، ثم جمدوه فلم يفيدوا من تطور المباحث اللسانية الصوتية على يد أعلام اللسانين ، والأطباء وعلماء الموسيقى ، والفلاسفة ، ثم حصروه فى زاوية مظلمة فلم يتحول فى أيديهم إلى أداة ذات قابلية وفاعلية فى حل المشكل النقدى . ولنا أن نعجب ما شاء لنا العجب من قول قدامة بن جعفر فى شأن علم الوزن والقوافى إنهما " وإن خصا بالشعر وحده ليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما فى طباع أكثر الناس من غير تعلم . ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب فى العروض والقوافى ، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره ؛ ثم ما نرى أيضا من استغناء الناس عن هذا العلم بعد واضعيه إلى هذا الوقت ، فان من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يُعَوِّلُ فى شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه ، فلا يتوكد عند الذى يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرض عليه ، فكان هذا العلم مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر ، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة (١٢) . . انتهى . قلت : ألا يمكن بطرد الباب على هذه الوتيرة أن ننفى الجدوى عن النحو والصرف وكثير من علوم العربية ؟ ! .

وثالثهما : أن منجزات الدرس اللسانى الحديث لبنية اللغة الشعرية ، قد جاءت مصدقة لوثاقة العلاقة بين المبحث اللسانى والصوتى ، ومبحث الإيقاع والقافية . وحظيت لغات العالم الحية فى هذا المضمار بما لم تفز ببعضه اللغة العربية على عراقة هذه العلوم فيها . ويضيق المقام هنا ، عن تقديم سرد مجمل بَلْهَ أن يكون مفصلا لجهود العلماء فى هذه السبيل . ولكنا نجتزىء باشارة دالة إلى بعضها فى حواشى هذه الدراسة (١٣) .

٢- مراجعة ونقد

٢-١ . للقافية فى المصنفات العروضية تعريفات تنصرف إلى القافية العربية بخصوصها . وتتردد هذه التعريفات بين أقوال ثلاثة : أولها أنها حرف الروى الذى يبنى عليه الشعر ، وهو قول ابن عبد ربه . وثانيها أنها آخر كلمة في البيت أجمع ، وهو قول الأخفش ، وأما ثالثها : فالتعريف المعتمد عند الجمهور ويحد القافية بأنها " الساكنان اللذان فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك قبل الساكن الأول " ، وهو قول الخليل .

ولا شك أن التعريف المنسوب إلى الخليل هو أعدل الثلاثة . بيد أنه ينصرف إلى القافية فى منظور الخليل ، ويضيق - فى زعمنا - عن إستيعاب أشكال أخرى من التقفية تضمنتها شواهد عربية ينتمى بعضها إلى عصر الاحتجاج . وهنا نعود بالحديث إلى الركيزة المنهجية الأولى ، التى أسلفنا القول باعتمادنا عليها فى هذه الدراسة، ونعنى بها فحص التقعيد الخليلى ، فى ضوء النظرية الجامعة للقافية . ولعل من الأنسب لما نتغياه من هذا البحث ، أن نستبدل بتعريف الخليل تعريفاً آخر أكثر مرونة ، وهو تعريف نقتبسه معدلا عن ب . ب غونشاروف فى كتابه " المنظومة الصوتية للشعر ومشكلات القافية " (١٤) حيث يرى فى القافية " عاملا من عوامل المنظومة الصوتية للشعر يقوم على تكرار الأصوات ، ويعين على إحداث وقفة جوهرية فى السطر الشعرى (أو البيت) ، ويكون علامة مميزة لهذه الوقفة " وفضيلة هذا التعريف المرن ، أنه مستمد من النظرية العامة للقافية ؛ وهو ، من ثَمَّ ، يطلق هذا المفهوم من أرباق الالتزام الصارم بتكرار ذوات الأصوات بعدد ثابت لا يتغير ، ويعين على تزويدنا بمخطط أكثر تسامحا لأنماط التقفية التى يشيع ورودها فى لغات البشر وباعماله يمكن تصنيف هذه الأنماط باعتبارين (١٥) :

الاعتبار الأول : هو مدى التطابق بين مكوناتها وبه تنقسم القافية قسمين :

(١) القافية المحكمة (أو التامة) True Rhyme وتقوم على التزام التطابق الصارم بين

(٢) القافية المتشابهة (أو الناقصة) Half Rhyme وتقوم على التشابه بين مكوناتها دون اشتراط التطابق الصارم .

والاعتبار الثاني : هو واسطة التحقق الفيزيقي ، وبه تنقسم القافية قسمين :

(١) القافية البصرية Eye Ryhme ويكون معيار الحكم بالتطابق أو التشابه هو الرسم الهجائي المنظور .

(٢) القافية السمعية Ear Rhyme ، ويعول فيها عند الحكم بالتطابق أو التشابه على الخصائص الصوتية المسموعة .

ولابد هنا من إيراد الملاحظ الأتية على هذا التصنيف :

الملحظ الأول : أن العمل الشعري الواحد - ولا سيما في القصائد المحدثة يمكنه أن يعتمد هذه الأنماط أو بعضها ، كما يمكنه أن يزاوج بينها في نماذج متباينة أو متوافقة أو متداخلة .

والثاني : أن كلا الاعتبارين يعتمد كل منهما على الآخر ؛ فالقافية السمعية أو البصرية قد تكون إحداهما أو كلتاهما محكمة أو متشابهة .

والثالث : أن مظهرا من مظاهر تعقد العلاقة بين الاعتبارين يتمثل في أن ما هو محكم سمعا قد يكون متشابها بصرا ، وأن ما هو محكم بصرا قد يكون متشابها سمعا . وقد يجتمع الوصفان في قافية واحدة بأن تكون محكمة أو متشابهة سمعا وبصرا .

والرابع : أن الإحكام والتشابه هما وصفان أقرب إلى النسبية منهما إلى الإطلاق كلزوميات أبي العلاء وآخر معتصم بالتشابه كالقوافي التي سميت بالمعيبة ، ثم في درجات من الإحكام والتشابه واقعة بين هذين الطرفين تتعدد بتعدد الأشكال الفنية وباختلاف الأعصار والأمصار . بل إن قواعد الاختيار (أو الجواز) التي تضمنتها النظرية العروضية كجواز تقارض الحركات القصيرة الثلاث في التوجيه أو تقارض الواو والياء المديتين ردفا وتأسيسا هي درجات من التسامح تخرج النموذج عن صرامة الإحكام من جهة ولكنها باطرادها تجعله أقرب إلى الإحكام منه إلى التشابه .

ولعل جدوى اعتماد هذا التصنيف المستمد من النظرية العامة للقافية تتجلى في توسيع آفاق النظرة إلى القافية العربية ، وفي فسح المجال أمام رصد قوانينها وتشكلاتها باعتبارات مختلفة من حيث المستوى اللغوي والشكل الفني والزمان والمكان ، وفي التماس مكان مناسب

لما سمي فى نظرية الخليل بالقافية المعيبة على نحو ربما يزيل عنها وصمة الحكم بالخطأ المحض، ويسلكها فى مخطط من التشكيلات والتحققات يتسم بالتنوع والشمول .

وإذا افترضنا أن ما أسلفناه كان أهلا لأن يتلقى بالقبول جاز لنا أن نقترح لأنماط التقفية العربية تصنيفا متعدد الجهات ، يخالف فى ملامح كثيرة ما تطالعنا به أكثر مصنفات القدماء والمحدثين . فالقافية العربية يمكن تصنيفها باعتبار مستوى الأداء اللغوى إلى نمط أدبى (أو فصيح) ونمط مرتبط بالتنوعات اللهجية ، ويمكن تصنيفها داخل التنوعات اللهجية باعتبار الزمان والمكان وعوامل التصنيف الاجتماعى،[١] و باعتبار مدى التطابق بين مكوناتها ، إلى محكمة ومتشابهة . وباعتبار واسطة التحقق الفيزيقى إلى سمعية وبصرية ؛ وباعتبار الشكل الفنى إلى أنماط تحكمها التقاليد الفنية المائزة للشكل المتعين ، من قصيد عمودى وأرجاز وموشحات وأزجال وشعر مقطوعى وقصيد محدث وغير ذلك . وجميع هذه الاعتبارات قابلة على وجه الإجمال للتصنيف إلى متلازمتين : فثمة ارتباط غالب بين النمط الأدبى (الفصيح) والقصيد العمودى والقافية المحكمة والواسطة البصرية من جهة يقابله من جهة أخرى ارتباط غالب بين أنماط التنوع اللهجى والقافية المتشابهة والواسطة السمعية والأشكال الخارجة على صرامة القصيد العمودى . وهذا التلازم لا يعنى بحال قسمة للخطأ والصواب بين المتلازمتين بالسوية ؛ ذلك أن خريطة العلاقة بين هذه التقاسيم تبعا لما ذكرنا من اعتبارات يمكن أن ترد على صور ونماذج بالغة التعقيد والتداخل والطرافة ولكنها، على أى حال ، تمهد السبيل إلى معالجة مختلفة لما استقر العرف العروضى على تسميته بالقافية المعيبة أو تلك التى نؤثر – بناء على ما تقدم – أن نسميها بالقافية المتشابهة بديلا للقافية المحكمة .

٢-٢ هذه القافية المعيبة (أو المتشابهة) هى كما ذكرنا مدخلنا الأساسى لمعالجة مشكل القافية العربية برمته ؛ ومن ثَمَّ كان لزاما علينا أن نعود إلى حد هذا المفهوم فى نظرية الخليل؛ إذ يعرفنا بنوعين من عيوب التقفية يردان على الصوامت (التى هى حروف الروى) ، وهما عيب " الإكفاء " وعيب " الإجازة " ؛ فاما الإكفاء عنده فهو " اختلاف الروى بحروف متقاربة المخارج ، وأما الإجازة فهى " اختلاف الروى بحروف متباعدة المخارج " .

والحق أن كلا التعريفين مفتقد لشرط الكفاءة من جهات كثيرة ؛ فالصفة الفارقة فى تمييز ما بين النوعين هى التقارب أو التباعد فى مخارج الأصوات . ونحسب أن نظرية الخليل هنا تكابد عددا من أوجه القصور ، حتى إذا ما حوكمت إلى عين منجزاتها هى فى مجال الدارس الصوتى بَلْهَ أن تحاكم إلى عين منجزات الدرس اللسانى الحديث . لقد تعلمنا من هذه النظرية

كما تجلت فى مقدمة " العين " وتضاعيف " الكتاب " أن الأصوات إنما تنماز لا بمخارجها وحسب ، بل تحد كذلك بأحيازها ، وتعلمنا منهم كذلك أن العلاقات بين الأصوات إنما تشكلها منظومة من الصفات التى توحد أو تفرق بينها كالهمس مقابلا بالجهر ، والشدة مقابلة بالرخاوة ، والاستعلاء مقابلاً بالاستفال ، والتفخيم مقابلاً بالترقيق . وأخذنا عنهم أن ثمة مجموعات من الأصوات تنتظمها خصيصة جامعة بينها ، فى السلوك على اختلاف مخارجها أو أحيازها ، أو بالإضافة إلى جامع الصفة أو المخرج أو الحيز ؛ كحروف القلعة والحروف المتوسطة وحروف الحلق وحروف العلة . وهنا نتساءل : أيمكن لهذه الخريطة المعقدة من الخصائص والعلاقات الجامعة والمائزة بين الأصوات تلك التى زودتنا بها النظرية اللسانية العربية نفسها ، والخليل على رأس أعلامها - أن تختصر فى مبحث القافية هذه الاختصار المخل إلى محض التقارب أو التباعد فى المخرج لعلنا هنا أن نكون أقرب إلى سبيل المرزبانى فى موشحه ؛ إذ يكتفى بمصطلح الإكفاء وجعله علما على أى اختلاف يرد فى المقافية بين حروف الروى (١٦) ، ضارباً صفحا عن تمييز الخليل ومن قفى على آثاره بين الإكفاء والإجازة. وإن تباعد المخرج قد يقترن بتقارب فى الصفة الجامعة أو بتحييد للصفة المائزة ، وهذه هى العلة الظاهرة والمبادرة لتقارض الصوامت فيما سمى بالإجازة .

ونحن نرى أن وصم هذه الظواهر بأنها " عيوب " وتعريفها على هذا النحو القاصركان مسئولا عما لقيته من سوء الفهم لدى النقاد واللسانيين المحدثين . فأما عن سوء فهمها لدى النقاد فقد تجلى فى سوء الاستدلال بها من كلتا الطائفتية اللتين وقفتا فى معركة الشعر المرسل على طرفى نقيض ؛ حماسة وتبنيًا له أو نفورا عنه وإعراضا ، لقد طوى أصحاب هذه الدعوة القرون القهقرى ، ونبشوا الماضى يتلمسون فى تلك الشواهد التائهة فى كتب العروض تأصيلا وإثباتاً لشرعية نسب ما يدعون، ثم عادوا فنقضوا الاستدلال بها ، وسلموا بحجة الخصم ، ثم راهنوا على المستقبل حين آلت دعوتهم إلى ما آلت إليه . أما الآخرون فاستعصموا بالنص على أنها عيوب ونفوا الأهلية عن الشذوذ أن يصير هو القاعدة بل رأوا فى ندرة هذه الشواهد دليلاً على إيكاد القاعدة ومطلق سلطانها .

وهكذا صلح مفهوم عيوب القافية لدى النقاد أن يكون حجة لخصمين متدابرين بالكلية ، ثم إنه لم يكن كذلك بأوفر حظا من صواب الفهم لدى اللسانيين المحدثين إذ أصابه من اللبس والاختلاط ما أصابه . واعتبر ذلك إن شئت - فيما كتبه شيخنا إبراهيم أنيس رحمه الله ؛ لقد جدَّد هذا العالم بجهده المتميز لُحمة الصلة الواشجة بين المبحث اللسانى الصوتى العربى

وظواهر العروض ، فى كتابيه الرائدين " الأصوات اللغوية " و " موسيقى الشعر " ، وأعادها إلى ما كانت عليه أول مرة عند الخليل . غير أن دراسة هذا الشيخ الجليل للقافية العربية لم تستطع أن تفلت من إسار الطوق الذي أحكمته حولها نظرية الخليل . وظلت ظواهر الإكفاء والإجازة فى نظره عيوبا وانحرافات عن سواء التقفية غير جديرة باعادة النظر . بل إن أبا بكر الباقلانى صاحب " إعجاز القرآن " كان عنده موضع الريبة والتهمة باختلاق الأشعار المثبتة لوقوع الإكفاء والإجازة فى شعر القدماء . وحسبك بها تهمة من عالم مثله لعلم مثل الباقلانى. هذا ، مع ترادف الشواهد على ورود ذلك فيما سوى " إعجاز القرآن " من المصادر، ولدى غير الباقلانى من الأعلام . وعجيب أيضا ألا يلتفت إبراهيم أنيس إلى وقوع هذه الظاهرة فى شعر اللهجات وأشكال التعبير الشعبى على طول باعه فى هذا المجال ، وألا يناظر بين هذا الأمر وما سمي بلحن العوام ، وقد تبين له ولغيره من العلماء أن كثيرا مما عد لحنا إنما يمت بأصول القربى والنسب إلى ظواهر ضارية فى عمق تراث العربية المتواتر إلينا من عصر الاحتجاج . ولو أنه فعل لاتخذ تقويم الإكفاء والإجازة عنده وجهة أخرى ، وهو ما نحاول أن نقيم الدليل على صحته فى هذه الدراسة .

ثمة ملحظان أخيران على معالجة القافية فى كتاب أنيس : ينصرف الأول منهما إلى هيمنة المعطيات النطقية على تصنيفاته وتوصيفاته للأصوات . ويتضمن هذا بالضرورة غياب المنظور الأكوسطيقى (أى الفيزيقى – السمعى) غيابا مطلقا . ثم إن جميع أحكامه وما صاحبها من تحليل وتعليل وتأويل كانت – فوق صدورها عن المنظور النطقى وحده – مرسلة وغير مستندة الى أية معطيات تجريبية مستنبطة من الفحص المختبرى للأصوات .

٢-٣ ثمة – إذن – ضرورة ملحة لاقتراح إطار جديد يتسم بالشمول ؛ يعالج من خلاله تقارض الأصوات فى القافية العربية ، ونصحح به مكان ما ورد من هذا التقارض تحت " الإكفاء " و " الإجازة " ولابد لمثل هذا الإطار من أن يبرأ مما شاب التصنيف المنسوب إلى الخليل من عيوب ، وأن يتجاوز أوجه القصور التى حفلت بها معالجات من تصدى لهذا الأمر من النقاد واللسانيين المحدثين . وأن يكون إطاراً إجرائيا جامعا لقضايا القافية العربية ؛ تنتظم به مشكلاتها أمام الدرس النظرى والفحص الصوتى المختبرى . ذلكم الإطار هو ما حاولنا أن نقدمه ، ولعله أن يكون على الوجه التالى :

(١) التناسب الزمنى بين الحركات القصار والطوال .

(٢) تقارض الحركات القصار .

(٣) تقارض الحركات الطوال (المدود) .

(٤) تقارض الصوامت باعتبار الصفات المائزة .

(٥) تقارض الصوامت باعتبار الصفات الجامعة .

ولا محيص - فى رأينا - عن اصطناع الفحص الصوتى المختبرى لظواهر القافية على مدى من هذا التصنيف إذا أردنا التماس جواب يستريح له العقل عن مسائل يقع بعضها تحت خصوص مبحث القافية ويتجاوز بعضها هذا الخصوص إلى مسائل أخرى تقع فى صميم الصوتولوجيا العربية على البعدين الزمانى (أو الديكارونى) والتزامنى (أو السنكرونى) . ولعل هذا أن يستبين لنا فى جلاء مما يلى من حديث .

٣ - أسئلة تبحث عن جواب .

٣-١ . نأتى الآن إلى طرح عدد من أمهات المسائل التى أسلفنا الإشارة إلى خطرها فى هذا المبحث . ونبدأ بحقيقة ثابتة فى أمر تقارض الحركات فى القافية العربية هى أنه لا تقارض بين القصار والطوال من الحركات . وكان من الطبيعى ألا تنص نظرية القافية عليها ؛ ذلك لأنها لا تتعلق فى مصنفات العروض بأحكام القافية بل بعدم جواز تقارض الأضرب فى البحر الشعرى الواحد - غير أن السؤال فى نظرنا ما يزال واردا : إذ لم لا تتقارض الأضرب المبنية على قصار الحركات مع ما بنى على طوالها والبحر واحد ؟ . وتوضيحا لهذا السؤال الذى يبدو ساذجا نسوق البيتين التاليين لأمير الشعراء من مصرع كليوباترا : أولهما على لسان الكاهن أنوبيس فى وصف الحيات :

قصار وهن سهـــــام المنـــــون　　　وليس يعيب الهـــام القصـــــر

والثانى على لسان انشو مضحك الملكة مخاطبا زينون أمين المكتبة :

وأقبلت بالكتب تطوى الطـــوال　　　وتنشر فى اثرهـــن القصــــــار

هذان بيتان من المتقارب ؛ أولهما ذو ضرب محذوف (أى جرى حذف السبب الخفيف فيه) وثانيهما ذو ضرب مقصور (أي حذف فيه ساكن السبب الخفيف) . وينتهى أولهما بكلمة " القصر " ، والثانى بكلمة " القصار " ، ولا فرق ، كما ترى ، بين الكلمتين إلا فى بناء الأولى على حركة قصيرة هى فى نظرية القافية حركة توجيه ، والثانية على حركة طويلة هى فيها حركة ردف . وها نحن أولاء نرى أن امتناع تقارض الأضرب وإن وقع فى مبحث الوزن

هو ذو علقة وثيقة بمبحث القافية ، وأن هذه القاعدة يمكن أن تعاد صياغتها من منظور القافية فنقول : إنه لا تقارض بين حركتي التوجيه والردف ، أى لا تقارض بين قصار الحركات وطوالها فى القافية . وإذن ينشأ هنا أول أسئلة هذا المبحث وهو سؤال يطرح بقوة - على الرغم من بداهته الخادعة - مشكل العلاقة الكمية بين الحركات فى القافية حتى من قبل الولوج إلى معالجة مشكلات التقارض بين الحركات المتباينة من جهة الكيف .

وتقتضينا الإجابة على هذا السؤال أن نعالج بالفحص المختبرى مشكلتين :

الأولى : تحرير العلاقة بين الحركة القصيرة والحركة الطويلة ، بأن نحاول تحديد أقصى نقطة يمكن أن تنتهى إليها النطق بالحركة القصيرة ، وأدنى نقطة يمكن أن تبدأ عندها الحركة الطويلة. ونحن نفترض ، ابتداءً ، أن هاتين النقطتين بالمعيار الكمى الخالص إنما هما فى جوهرهما نقطة واحدة تتحرك على متصل زمنى Time Continum يحده من طرفيه صمت سابق وصمت لاحق .

والثانية : تحديد علاقة التناسب الزمنى بين الحركات القصار والطوال فى الأداء الطبيعى للشعر .

هذا فيما يتصل بمطلق العلاقة الكمية بين الحركات فماذا عن الجانب الكيفى من هذه العلاقة ؟ .

٣-٢ لأبى الفتح عثمان بن جنى عبارة طارت شهرتها فى كتابه " سر صناعة الإعراب " يقنن فيه صيغة العلاقة الكمية - الكيفية بين قصار الحركات وطوالها ، وذلك قوله : " أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهى الألف والياء والواو ، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ، وهى الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف ، والكسرة بعض الياء ، والضمة بعض الواو . وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة والواو الصغيرة . وقد كانوا فى ذلك على طريق مستقيمة " . ثم يستدل لصحة ذلك بقوله : " ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذى هى بعضه . . . فلولا أن الحركات أبعاض لهذه الحروف لما نشأت عنها ، ولا كانت تابعة لها " (١٧) .

وقد تلقى جمهرة اللسانيين المحدثين من العرب والمستعربين ، مقولة ابن جنى بالقبول ، وأطبقت أقوالهم على صحتها فأقاموا على أساسها تصورهم عن العلاقة بين الحركات العربية.

وأطبقت أقوالهم على صحتها فأقاموا على أساسها تصورهم عن العلاقة بين الحركات العربية. ولعل أصرح صياغة معبرة عن موقف المحدثين من هذه المسألة ، هى قول ابراهيم أنيس معلقا على مقولة ابن جنى : " هذا ما رواه ابن جنى ، ومنه نرى أن بعض القدماء قد أحس كما يحس المحدثون بأن الفرق بين الفتحة وما يسمى ألف المد لا يعدو أن يكون فرقا فى الكمية . وكذلك الفرق بين ياء المد وواو المد إذا قورنتا على الترتيب بالكسرة والضمة ، ليس إلا فرقا فى الكمية ، فما يسمى بألف المد هو فى الحقيقة فتحة طويلة ، وما يسمى بياء المد ليست إلا كسرة طويلة ، وكذلك واو المد تعد من الناحية الصوتية ضمة طويلة . . فكيفية النطق بالفتحة وموضع اللسان معها تماثل كل المماثلة كيفية النطق بما يسمى ألف المد مع ملاحظة فرق الكمية بينهما " (١٨) . (انتهى . . والخطوط المؤكدة من وضعنا) .

بيد أنا إذا اعتبرنا هذا القول ، وعرضناه على ما أسلفنا بيانه من قواعد حاكمة على سلوك قصار الحركات وطوالها فى بنية القافية العربية - وجدنا الأمر على خلاف ما ذكر(١٩) . فالحركات القصار تتقارض فى التوجيه مطلقا ، لا فرق فى ذلك بين فتحة وكسرة وضمة ، بهذا قال الأخفش والجمهور وصدقه صنيع الشعراء الفحول . أما فى الحركات الطوال فقد وقع الإجماع على التمايز فى شأنها ، وجواز تقارض الياء والواو المديتين وامتناع تقارض أى منهما مع ألف المد . ومقتضى هذه القاعدة أنه لو كان الفرق بين القصار والطوال كميا محضا كما يقول ابن جنى ويصدقه أنيس ، أو لو كانت كيفية النطق بالفتحة وموضع اللسان معها يماثل كل المماثلة كيفية النطق بما يسمى ألف المد مع ملاحظة فرق الكمية بينهما " على ما يصرح به أنيس - نقول لو كان هذا هكذا ، وجاز تقارض الحركات القصارفى التوجيه باطلاق لجاز تقارض النظائر الطوال فى الردف باطلاق (والتأسيس أيضا) . أما وقوع التمايز فى ذلك ، فان ظلالا من الشك تكتنف مقولة ابن جنى فى هذا الشأن ، وما ورد تصديقا لها عند المحدثين .

ذلكم السؤال ، لم يكن مطروحا فى الصوتولوجيا العربية قديما وحديثا. وكان لسلوك الحركات فى القافية وقواعد تقارضها فضل تنبيهنا إليه . إن الفرق الكمى بين القصار والطوال، يمكن إذن ألا يكون كميا محضا بل هو كمى - كيفى فى آن معا . ولقد ثبت لنا من قراءة موسعة تتبعنا بها هذه المسألة فى المكتبة الصوتية الغربية ، أن العلاقة بين الحركات القصار وما يعد نظائر لها من الطوال ليست - فى الميزان المختبرى - على هذه الدرجة من التبسيط التى ساقها ابن جنى وأقره عليها اللسانيون المحدثون (٢٠) .

ولعل من دقائق هذه المسألة وجوب النظر إليها بمعيارين متمايزين : فقد تكون صيغة ابن جني صادقة بالمعيار الصوتولوجى (أو الفونولوجى) أى بمعيار القاعدة والنظام ، حيث تقوم المدة التى يستغرقها نطق الحركة بدور مائز بين الدلالات ، يجوز للباحث أن يسلك القصار والطوال فى علاقة كمية محض بهذا الاعتبار . لكن صدق هذه الملاحظة بالمعيار الصوتولوجى ليس ضمانا لصدقها بالمعيار الصوتى (أو الفوناتيكى) ، ونعنى به معيار الوصف النطقى الفيزيقى ، للكم الصوتى بما هو أداء فعلى ناشىء عن إعمال آليات جهاز النطق ، ومولد لتتابعات من الموجات الصوتية التى يستقبلها المتلقى ويدركها . ولو أن تفسير المحدثين لابن جنى سار فى هذه السبيل لكان له وجه قوى من الصواب . بيد أن عبارة أنيس وغيره صدد هذا هى نصوصو قطعية الدلالة فى إرادة الاعتبار الصوتى لا الصوتولوجى (أى الفوناتيكى لا الفونولوجى) . ألا ترى إلى قوله : " فكيفية النطق بالفتحة وموضع اللسان معها يماثل كل المماثلة كيفية النطق بما يسمى ألف المد مع ملاحظة فرق الكمية بينهما " . وإذا كان ذلك كذلك فليس بد من أن نقرر مطمئنين أن سلوك الحركات القصار والطوال فى القافية العربية يخذل مقولة ابن جنى واللسانيين المحدثين خذلانا واضحا ، توجب الفحص المختبرى لعينات صادقة التمثيل للكشف عن أسرار التفاوت بين الاعتبار النطقى - الفيزيقى- السمعى من جهة والاعتبار الصوتولوجى النظامى من جهة أخرى .

لعلنا أن نكون قد توصلنا بذلك إلى صياغة السؤالين الثانى والثالث من أسئلة البحث ، وكلاهما مرتبط بأخيه أوثق ارتباط .

فأما السؤال الثانى فهو : ما الأساس الصوتى (الفيزيقى على وجه التحديد) لجواز تقارض قصار الحركات مطلقا فى توجيه الروى المقيد ؟ .

وأما السؤال الثالث فهو : ما الأساس الصوتى (وأيضا الفيزيقى على وجه التحديد) لاختلاف سلوك الحركات حالة كونها مدودا بجواز تقارض الياء والواو المديتين وامتناع تقارض أى منهما مع ألف المد لدى وقوع هذه الحركات ردفا أو تأسيسا ؟ .

وهكذا يخرج بنا هذان السؤلان من ضيق مبحث القافية بخصوصه إلى سعة البحث فى قضايا تقع فى صميم تحرير العلاقة الكمية - الكيفية بين مكونات النظام الصوتى الحركى فى العربية .

٣-٣ . أما وقد فرغنا من صياغة الأسئلة المتعلقة بتقارض الحركات فى القافية العربية ، فقد آن أن نلتفت إلى تقارض الصوامت بالمخالفة للقاعدة الوجوبية القائلة بوحدة الروى فى

القصيدة . وهو ما وضعه العروضيون فى عيوب القافية وسموه " الإكفاء " و " الإجازة " .

لقد دعونا فيما سلف (ف ٢-١ .) إلى تصنيف جامع باعتبار مدى المتطابق بين مكوناتها إلى محكمة ومتشابهة ، ثم باعتبار واسطة التحقق الفيزيقى إلى بصرية وسمعية ، وكشفنا عن وجوه العلاقة المعقدة التى تربط ما بين الاعتبارين . وإذا كان لنا أن نعمل هذا التصنيف ، فان المكان الطبيعى لشواهد ما سمى بالإكفاء والإجازة هو أن توضع تحت القوافى المتشابهة ، وإذا ما قوبلت بالروى الواحد الذى هو من القوافى المحكمة .

ولعل من أطرف ما أطلعتنا عليه النظرية الجامعة فى القافية هو أن القوافى المتشابهات لا يمكن أن تصطنع فى القول الشعرى على غير أساس ، وأن الفحص عن أمرها يؤدى فى الغالب الأعم ، إلى الكشف عن المسوغات الصوتية التى تقارب بينها ، وتتيح لها إمكان المتقارض فى موقع لا يحتله إلا المصوت المواحد أو ما هو كالمصوت المواحد . ومن ثم لا يحل إشكالنا مع شواهد الإكفاء والإجازة أن يقال كما قال المزربانى إنها : " غلط من العرب " وأن يرمى مرتكبوها بالجهل ، بل لابد من استفراغ الوسع فى الكشف عن المسوغات الصوتية الفاعلة فى التقريب بين الأصوات المتباينة لتسلكها فى نموذج واحد من نماذج التقفية . والذى يبدو لنا صحيحا حتى الآن - ونسوقه على أنه فرض علمى ينبغى أن يوضع موضع الاختبار لإثباته أو نفيه - هو أن مسوغات التقريب بين المتباينات من الأصوات يمكن أن تتخذ أحد شكلين : الأول هو تحييد للصفات المائزة بين الأصوات ينشأ عنه تقارب المتباينات بل توحدها فى بعض السياقات الصوتية . ولهذا نظائر تند عن الحصر فى مباحث الإدغام والإعلال ، والقلب والإبدال . وثانى الشكلين هو تقوية الصفة الجامعة بين المتباينات بحيث تهيمن على صفات التباين ، وتبدو الأولى وكأنها المقصودة بالأصالة ، وتشحب الأخرى بالتبعية فيضعف إسهامها فى تشكيل المدرك السمعى مما يسوغ وقوع الصوامت المتباينة فى قافية واحدة .

من هنا كان ذلكم الإطار الاجرائى الجامع الذى اقترحناه فى فقرة سابقة (ف ٢-٣) ، وضمناه بديلا لمصطلحى الإكفاء والإجازة عند أهل العروض بعد أن تبين لنا ما يكابدانه من العلل المصطلحية القادحة . وكان البديل على شعبتين : الأولى دراسة التقارض بين الصوامت باعتبار الصفة المائزة (كالتفخيم فى مقابل الترقيق ، والهمس فى مقابل الجهر..الخ) . والثانية دراسة تقارضها باعتبار الصفة الجامعة (كالحيز والأنفية والرنين . .الخ) وهذا النوع من الدراسة هو محاولة لالتماس إجابة منهجية عن السؤال الرابع من أسئلة البحث وهو :

من الدراسة هو محاولة لالتماس إجابة منهجية عن السؤال الرابع من أسئلة البحث وهو :

إذا لم تكن شواهد الإكفاء والإجازة غلطا محضا وعيبا يشين القافية ويدخل الضيم على صنعة الشاعر ، بل هى – فى زعمنا – ظواهر قابلة للقياس والمعايرة والتقنين – نقول : إذا كان هذا هكذا فهل يستطيع الفحص المختبرى أن يكشف لنا عن الأسس الصوتية الفيزيقية الفاعلة فى هذه الظواهر ، والتى يحصل بفعلها تحييد الصفات الموائز وتقوية الصفات الجوامع بين الصوامت المتباينة .

٣–٤ . ونعود الآن من جديد لنواجه السؤال الخامس من أسئلة هذا المبحث وهو سؤال سبق أن طرحناه وطرحه غيرنا عن مصير الشعر المرسل فى العربية ولماذا باء هذا الشعر بالإخفاق، وانفض عنه أنصاره والداعون إليه ؟ أكان ذلك عن ضعف فى حجج خصومهم من النقاد المحافظين ؟ أم أن كلا الفريقين قد عميت عليهم الأمور حين تنازعوا أمر القول فى " القافية" ، وهى مقولة من أهم مقولات الإيقاع الشعرى فى العربية ، ومن ثم فهى مشكل ذو جوهر صوتى محض . ومع ذلك رأينا أكثرهم يعتركون ، ويثيرون النقع وما يزالون دون أن يتبصروا هذه الحقائق على بداهتها الظاهرة ، فيأووا إلى ركن منهجى شديد ، من منجزات الدرس اللسانى المعاصر . لعلهم بذلك أن يحرروا مسائل الخلاف ، ويفيئوا فى جدالهم إلى العدل والإنصاف ؟ .

٤ – خاتمة :

مأبنا فى هذه الخاتمة أن نعود إلى ما أسلفنا بيانه بالتلخيص ، ولكنا نمد أعيننا إلى تتمة متوقعة لهذه الدراسة . وتقوم هذه التتمة ، على إخضاع عينات صادقة التمثيل من الشعر المؤدى للفحص المختبرى . لعلنا أن نمتحن به جميع ما سبق لنا إيراده من فروض ، وما طرحناه من أسئلة .

ويقتضينا الوفاء بغايات هذه الدراسة أمورا :

أولهما : تحديد مادة الدراسة .

ثانيهما : تحديد عينات الدراسة .

ثالثهما : التعريف بالتقنيات المعملية المستخدمة فى فحص العينات وهى :

(١) راسم النغمات Intonograph

(٢) الراسم الطيفى Spectrogralh

رابعا : استنباط نتائج الفحص المختبرى ، وتشمل :

(١) الاختبار الفيزيقى السمعى للخاصية الكمية فى الحركات العربية .

(٢) التناسب الزمنى بين الحركات القصار والطوال .

(٣) الفحص الكيفى للحركات القصار .

(٤) الفحص الكيفى للحركات الطوال .

(٥) تأسيس العلاقة الكمية ، الكيفية فى الحركات العربية .

(٦) تقارض الصوامت ومقولة الهمس والجهر .

(٧) تقارض الصوامت ومقولة الترقيق والتفخيم .

(٨) التقفية بالصفة الجامعة : الحيز - الأنفية - الرنين .

خامسها : إيراد إجابات الأسئلة المطروحة فى ضوء الفحص المختبرى وتشمل :

(١) التفسير الصوتى لتقارض الحركات .

(٢) التفسير الصوتى لعيوب القافية .

(٣) القافية الفئوية والقافية الصوتيمية .

(٤) القافية بين السمعية والبصرية .

(٥) قضية الشعر المرسل : إضاءة جديدة .

سادسها : دراسة الفواصل القرآنية فى ضوء الفحص المختبرى هذا ، والله الموفق والمعين على بلوغ المقاصد .

الحواشي والمراجع

١- عن أهمية القافية فى إيقاع الشعر العربى انظر :

موريه : " الشعر العربى الحديث : تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى ١٨٠٠ - ١٩٧٠ " ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربى،القاهرة ،١٩٨٦،ص ص ١٨٥- ١٨٦ .

٢- ثمة دراسة مهمة للبنية الوزنية فى قصيدة عبيد بن الأبرص لعبد الله الغذامى ضمنها كتابه " الصوت الجديد القديم " ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة .

٣- عن القياس بين البصريين والكوفيين انظر : ابراهيم أنيس : من أسرار اللغة .

٤- سورة الحاقة آية ٤١ .

٥- سورة يس ، آية ٦٩ .

٦- المرزبانى ، محمد بن عمران : " الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء " ، تحقيق محمد على البجاوى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٢ .

٧- يحتاج تفصيل القول فى هذا الموضوع الى دراسة شاملة ، وهذا البحث هو مدخلنا الى تلك الدراسة .

٨- موريه : المرجع السابق ذكره ، ص ٢٢١

٩- السابق :ص ص ٢١٨ - ٢١٩ .

١٠- هذه النقول مقتبسه عن موريه : السابق ، ص ص ١٨٥ - ١٨٦ .

١١- انظر : المرزبانى : الموشح ص ١٢ ؛ حاشية الدمنهورى على متن الكافى ص ص ١٠١ - ١٠٢ ؛ الراضى : شرح تحفة الخليل ص ص ٣٩٨ - ٣٩٩ .

١٢- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ص ٦١ - ٦٢ .

١٣- من بين عشرات المراجع فى هذه المسألة انظر :

- C . F Jacob " The Foundation of ? and Naturė of Verse " , New York , 1918 , pp 1-3 - F . Berry , " Poetry and Physical Voice " , New York , 1962 , 7-8 . , 34 - 35 .

- H . Whitehold , " From Lingyistics to Poetry " in Sound and Poetry , Columbia University Press , 1957 , P . 134 .

- D . Abercrombie , " A Phonetcians`s View of Verse , " in Studies in phonetics Linguistc Linguistc , Oxford University Press , 1966 , P . 16 .

١٤- ب .ب . غونشاروف " المنظومة الصوتية للشعر ومشكلاته القافية . ، ص ١٣٣

١٥- سعد مصلوح : " فى النص الأدبى : دراسة أسلوبية إحصائية ، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٣٠

١٦- المرزبانى : الموشح ص ١٢ .

١٧- ابن جنى : " سر صناعة الاعراب " ، دراسة وتحقيق حسن هنداوى ، دار القلم ، دمشق ١٩٨٥ ، ص ١٧ - ١٨

١٨- ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٧ ، ص٣٨ .

وأيضا كمال بشر : " علم الأصوات دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢ ، ص ص ١٠٤ - ١٠٥ ، ١٩١ .

١٩ انظر تفصيلا فى هذا الموضوع فى : سعد مصلوح : " دراسة السمع والكلام " ، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٨٠ ، ص ص ٢٤٣ - ٢٤٧ :

٢٠- انظر فى ذلك

- R . Weiss, , " peretual Parametres of Vowel Duration and Quality in German Proceedings of V11 International Congress of Phonetic Sciences , The Mague Paris and Motoun , 1972 , PP . 633 - 36 .

- Onishi M . , and Pahn J . , " Perception of Quality Against Quantity , " Proceedings of International Congress of phonetic Sciences , P P . 713 - 715 .

- E . Fischer - Jorgenson , " What Can the New Techniques of Acoustic Phonetics Con tribute to Linguistics" , Proceedings of the V111 . International Congress of Linguists , Oslo , 1958 , P P . 433 - 499 .

هل " زينب " هِي أول رواية مصرية ؟

سيد البحراوى

-١-

لايخفى على أحد من دارسى الأدب العربى الحديث ، مدى الأهمية التى تحظى بها رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل ، إذ يعتبرها معظم الدارسين والنقاد أول رواية عربية بالمعنى الاصطلاحى الحديث لهذا النوع الأدبى . ولقد سبق لنا أن ناقشنا - فى دراسة سابقة (١) - نظرات النقاد العرب المختلفين لهذه الرواية ، وغيرها من النصوص التى شاركتها فى مرحلة النشأة ، وهى دراسة شملت تطور هذه النظرات منذ بداية القرن وحتى الوقت الحاضر ، ومن ثم فانه لا مجال هنا للإفاضة فى التعرض لهذه النظرات الآن ، وخاصة أنها لا تختلف كثيراً حول أهمية زينب ، وإن اختلفت فى تفصيلات ترتبط بعوامل وعناصر هذه الأهمية .

وإذا كانت دراستنا السابقة المشار إليها ، قد وصلت إلى نتيجة أساسية بشأن " زينب " مفادها أن مصدر أهميتها فى أعين النقاد ، هو أنها أول نص ينجح فى أن يحقق العناصر الفنية للرواية (كما عرفتها الثقافة الأوربية الحديثة) ، وأن يحمل هذه العناصر الفنية (أو الشكل) محتوى مصرياً ، فان الدراسة قد رفضت هذا التصور الذى يقوم على افتراض إمكانية نقل شكل فنى من ثقافة إلى ثقافة أخرى ، وملئه بمحتوى أو مضمون هذه الثقافة ، وهو رفض قائم على أساس فهم معين للعلاقة الحتمية بين الشكل والمضمون ، وهى العلاقة التى أسميناها فى دراسة سابقة أخرى " محتوى الشكل " (٢) والتى تعنى أن كل شكل هو بالضرورة حامل لمحتوى كامن فيه لايمكن فصله عنه ، دون تفكيك هذا الشكل وتحويله إلى عناصره الأُولية ، وإعادة استخدامه بطرق أخرى وفى نسق مختلف .

وعلى هذا الاساس تلزم ضرورة العودة إلى دراسة رواية " زينب " - رغم كثرة الدراسات التى تمت عليها - فى ضوء هذا المنظور الجديد ، كى تتوصل - من داخل النص - إلى مدى صحة توصيف النقاد لشكلها ومضمونها ، وما هى طبيعة العلاقة العميقة التى ربطت الجانبين معاً ، وأثر هذه العلاقة على النص كله ، ومدى نجاحه ، أو فشله فى أن يكون نصاً روائياً بالمعنى العميق ، ومن ثم إلى أى مدى يجوز لنا فعلاً أن نعتبره أول " رواية " مصرية أو عربية .

مثلما فى " حديث عيسى بن هشام " (٣) يقوم عنوان " زينب " (٤) على ثنائية بادية واضحة للعيان : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية) . ولكن فى حين كان العنوان المقامى هو

الأبرز – طباعيًا – فى النص الأول ، نجد هنا أن العنوان الروائى ؛ هو الأبرز . أما العنوان الأقل أهمية " مناظر وأخلاق ريفية " ، فهو لا يحيل إلى المقامة أو إلى جنس أدبى آخر ، بقدر ما يحيل إلى نوع من البحث أو المقال الاجتماعى أو الأنثروبولوجى أو التأملى . وهنا ينبغى أن ننتبه أيضاً إلى أن هذا الشق الثانى من العنوان ، ينقسم هو ذاته إلى شقين : " مناظر " و"أخلاق " حيث تشير المناظر – كما سنرى فى الرواية – إلى وصف الطبيعة ، بينما تشير الأخلاق إلى نقل عادات وتقاليد أهل الريف . وربما كان لتقديم " المناظر " على " الأخلاق " . دلالة على ما سنراه فى النص من أهتمام بالطبيعة أكثر من البشر ، وهو الاهتمام الذى يبدو واضحاً فى إهداء الكتاب الذى ينقسم إلى شقين هو الآخر " : " إلى مصر" و : لأختى " . أما مصر فهى " هذه الطبيعة الهادئة المتشابهة اللذيذة " و " هؤلاء الذين أحببت وأحب " ومن ثم فهى أيضاً قسمان " الطبيعة ، والبشر " . وللطبيعة الأولوية على البشر ، كما أن مصر (التى تسيطر عليها الطبيعة) لها أولوية على الأخت المحددة المجسدة .

وتمتد خيوط الثنائية هذه إلى مقدمة الكتاب وخاصة فيما يتعلق بقضية عدم ذكر المؤلف لاسمه الحقيقى فى الطبعة الأولى ووضعه – بدلاً منه – " بقلم مصرى فلاح " وبغض النظر عن مبررات المؤلف للحذف والذكر (٥) والتى تتضمن الحرص على السمعة من ناحية والرغبة فى إبراز صفة المصرية والفلاحة فى مواجهة الطبقة الأرستقراطية التركية آنذاك من ناحية آخرى فان اسم المؤلف يظل حاملاً للثنائية من ناحية . ونظراً لتقديم المصرى على الفلاح ، إذ إنه وصف المعام بالخاص ، والأصل أن نقدم الخاص ونصفه بالعام ، فقد بدا هنا أن هناك انفصالاً بين الكلمتين، بحيث يجوز وضع الواو بينهما ؛ مصرى " و " فلاح " . ومن ناحية أخرى فقد أعطى تقديم المصرى أهمية لهذه الصفة الوطنية على الصفة المهنية أو الطبقية " الفلاحة " بحيث يبدو اهتمام المؤلف بعمومية الوطن لابخصوصية البشر ، الفلاحين ، رغم أن الرواية عن الفلاحين وعن فلاحة منهم يفترض أنها هى البطلة . وسوف يبدو أثر هذا الاهتمام " الوطنى " على كثير من قضايا الفلاحين " الطبقية " داخل النص .

فى المقدمة أيضاً يشرح المؤلف الدوافع التى أدت إلى كتابة هذه الرواية ويضع فى مقدمتها الحنين إلى الوطن قائلاً " " ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة . ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفاً ، ولا رأت هى نور الوجود " (٦) . وفى هذه الجملة قطع بأن الحنين وحده هو الذى دفع الى الكتابة . ولكننا مع تقدم النص نجده يمزج بهذا الحنين – على نحو غامض – الولع بالأدب الفرنسى الذى يقارنه بالأدب الانجليزى ليستنتج أن فى الأدب

الفرنسى مزايا " السلاسة والسهولة والقصر ودقة التعبير والوصف وبساطة العبارة) : " واختلط فى نفس ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى ، وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات - الخ " (٧) ويأتى غموض العلاقة بين الطرفين : الحنين والولع من عبارة " وكان من ذلك " التى لا توضح شيئا ، غير أن النتيجة التى يصل إليها المؤلف بعد ذلك توضح الأمر قليلاً حين يقول : " زينب " إذن ثمرة حنين للوطن وما فيه ، صورها قلم مقيم فى باريس مملوء مع حنينه لمصر إعجاباً بباريس وبالأدب الفرنسى " (٨)

هنا يبدو الحنين للوطن وما (وليس من) فيه مهيمناً على المستوى الظاهرى فقط ، لأن المؤلف ، مع هذا الحنين ، مملوء إعجاباً بباريس وبالأدب الفرنسى ، بحيث يصبح الحنين أقرب إلى الأمر المسلم به الطبيعى الذى يعيشه كل إنسان مغترب ، أما الدافع الحقيقى للكتابة فهى الإعجال بالأدب وبباريس ، ولعلنا إذا حاولنا أن نفهم ما حدث ، فاننا نتصور أن الحنين إلى مصر ولد لدى المؤلف رغبة للكتابة عنها لنذكرها . ولكن الصيغ الكتابية التى يعرفها سواء فى الكتابة العربية أو الإنجليزية ، لم تكن تسعفه لتحقيق هذا المشروع حتى أطلع على الأدب الفرنسى ووجد فيه الصيغة السلسة (الصادقة) فأعجب بها ووجد أنه من الممكن الكتابة على منوالها ، فكانت القصة . وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن الحنين كان هو الدافع العميق ولكن الغامض العاطفى بينما الإعجاب (الذى يبدو ذا طابع عقلى) فهو المدافع العملى الفاعل المؤثر بشكل أساسى فى المكتابة . وإذا لاحظنا إن الحنين ذو صلة بالماضى والإعجاب ذو صلة (أساسا) بالحاضر أو المستقبل ، أصبحت لدينا ثنائية تشير إلى الصراع المألوف قبل وقت المؤلف حتى وقتنا الحاضر بين مصر وباريس أو الشرق والغرب ، بين الماضى والحاضر أو المستقبل المأمول . مع ملاحظة أن الهيمنة أو الفاعلية فى هذه الثنائية ، كانت للإعجاب أو للغرب أو المستقبل المأمول . وهى هيمنة تتناسب مع هيمنة " زينب " على " مناظر وأخلاق ريفية " فى العنوان ، إن كانت لا تتناسب مع هيمنة قيمة الوطن (على أنه طبيعة أساساً) على البشر أو مصر على الأخت فى الإهداء . ففى هيمنة الوطن المجرد على البشر بعد عن الواقعية العملية وعن التوجه الأساسى للرواية كجنس أدبى تجسيدى فردى أوربى الأصول . وفى هذا ما يشير إلى نوع من الصراع بين القيم والمفاهيم ، يؤسس لصراع حول ماهية النوع الأدبى ، ووظيفته فى هذا النص ، لأن الالتباس الذى يسببه العنوان بين الفن (كما تشير كلمة زينب) وما هو قريب من العلم أو فروع معرفية أخرى كالفلسفة ، يجد له صدى أيضاً فى الكتاب منذ المقدمة ، التى يطغى عليها

هدف تصوير " حياة الريف المصرى أصدق تصوير "(٩) . وهو هدف يتفق - كما هو واضح - مع عنوان " المناظر والأخلاق الريفية " ومع تفضيل الطبيعة على البشر ولكنه لا يتفق مع طبيعة النوع الروائى .

-٢-

يتكون النص - فى الطبعة التى بين أيدينا - من ثلاثمائة وعشر صفحات من القطع المتوسط قسمها المؤلف إلى ثلاثة فصول بعد المقدمة شغل الأول منها مائة صفحة وعشرة ، والثانى مائة وثلاثاً ، والثالث اثنتين وثمانين . وفى داخل كل فصل تقسيم إلى فقرات : ثمان فى الأول وسبع فى الثانى وخمس فى الثالث ، بحيث يكون نصيب الفقرة فى الفصل الأول أربع عشرة صفحة فى المتوسط ، وفى الثانى ثلاث عشرة وفى الثالث ست عشرة ، وإن كان هذا المتوسط غير شديد الدلالة لأن أطوال الفقرات تتفاوت تفاوتاً واسعاً لا يحكمه قانون ، إلا تحكم الاستطراد فى التأمل أو الوصف الانثروبولوجى فى كثير من الحالات كما سنرى . وعلى سبيل المثال ان فقرات الفصل الثالث تشغل الصفحات التالية وبالترتيب) : ٢٠ ، ١٩ ، ١٣، ١٦ . ١٥ .

يبدأ الفصل الأول بالطبيعة وقد استيقظت ومعها زينب وأسرتها وقد أخذت تتهيأ للخروج إلى العمل ، وينتهى هذا الفصل وقد تزوجت زينب من حسن ، وانتقلت من دار أبيها إلى داره. ويبدأ الفصل الثانى بوصف حياة حامد الرتيبة فى المدينة ، وينتهى بسفر إبراهيم من القرية . وأما الفصل الثالث فيبدأ باعلان تحطم حلمى كل من زينب وحامد وينتهى بموت زينب

وفى تقسيم للفصول على هذا النحو ، لا يستطيع الدارس أن يكشف المنطق الذى حكمه . فالأحداث الأساسية قد تمت جميعها فى الفصل الأول . وبقية الأحداث المهمة (زواج عزيزة وسفر ابراهيم) تمت جميعها فى الفصل الثانى . ولم يبق للفصل الثالث سوى وفاة زينب. ورغم أن هذا الفصل الأخير هو أقصر الفصول ، إلا أنه أكبر كثيراً من هذا الحدث الصغير الذى وقع فى صفحتين من الرواية ، فى حين أن مقدماته ومبرراته (الواهية) قد شغلت بقية الفصل . ونستطيع أن نقول نفس الشىء بالنسبة للفصل الثانى الذى شهد معاناة حامد أساساً وزينب إلى حد ما . ولا يخلو ، هو الآخر ، من تطويل أو استطالة لايبررها سوى امتلاء النص بالوصف الأنثروبولوجى للقرية ، طبيعتها وبشرها .

خلاصة القول فى هذا الأمر هو أننا لا نستطيع أن نعتبر تقسيم الفصول يقوم على مبدأ درامى (بمعنى الصراع القصصى أو الروائى) بقدر ما يقوم على منطق الحكى فى التراث

الشعبى دون تشويق أو إثارة ، فالأحداث تأتى من سلاسته . هذا التتابع المتسلسل هو تتابع العلية الآلية ، التى يبدو أن الأشياء تحدث فى الحياة العادية على أساسها . والحقيقة أن الحياة لاتسير - فى العمق - طبقاً لهذه العلية البسيطة الآلية ، فلها منطقها المركب والمعقد والعميق الذى ينبغى على الكاتب والفنان أن يكتشفه فى داخل العلاقات الانسانية أو حتى فى الطبيعة ، وأن يصنع من هذا الاكتشاف عالماً له قوانينه المحكمة وعلاقاته المتميزة - وأحد هذه القوانين ضرورة التشويق - أى إثارة المتلقى إلى مستقبل الأحداث ، وعدم إرضائها إلا بعد وقت .

فى زينب لانجد هذه القوانين الخاصة العميقة للعلاقة بين الأحداث وبين البشر . فمعظم الأحداث تتوالى فى تلقائية - ينتهى الفصل ، أو الفقرة عند شخصية أو حدث ، ويبدأ الفصل التالى أو الفقرة التالية بشخصية أخرى أو زمن آخر أو مكان آخر ، بحيث يأتى التتابع تتابعاً تجاورياً . يتراكم فيه الحدث بجوار الحدث ، ولايبدو أن هناك صراعاً عميقاً يقود تتابع هذه الأحداث . ومن ثم فنحن هنا أقرب إلى بنية التجاور الكلاسيكية التى حتمها البلاغيون والنقاد لبنية القصيدة العربية القديمة . ينبغى أن يكون كل بيت مستقلاً بنفسه نحواً ووزناً ومعنى ، وتتراكم هذه المعانى منفصلة كأنها حبات العقد التى لاتتصل إلا بخيط يربطها وهو ليس منها (١٠) .

ورغم جهد المؤلف فى أن يقنعنا فى كلام الراوى المباشر بأن الأشياء معلولة ، فان هذه العلية غير متحققة فى العلاقة بين الأحداث فى النص وليس هناك من سبب واضح لكل الأحداث سوى تحكم " الجمعية " أو المجتمع المتخلف فى مصائر البشر وهو قانون عام لانستطيع - من داخل النص - أن نرى كيف أنه يمارس هذه الهيمنة القدرية على بشر يبدون فى كثير من الأحيان قادرين على كسرها ولا يفعلون . وعلى سبيل المثال . تبدو مأساة زينب التى ينسج المؤلف خيوطها قسراً غير مفهومة إلى حد كبير . فهذه الفتاة المتحررة (كما يصفها المؤلف فى الفصل الأول) يبدأ حبها لابراهيم قبيل إعلان زواجها من حسن مباشرة ، إن لم يكن متزامناً معه (وقد نقول أيضاً أنه متزامن مع اقترابها الجسدى من حامد) (١١) ، بحيث يصعب القول أنه كانت هناك فترة زمنية كافية لتعمق هذا الحب إلى الدرجة التى لا نستطيع معها التخلص منه .

ويحاول المؤلف أن يجعل من هذا الحب المتمكن سبباً فى وفاة زينب بمرض السل . ولذلك يشرح للقارىء كيف كان ذلك فيقول " والمرض الذى وقعت فيه زينب نتيجة أشجانها الطويلة

وأحزانها ، وبعد أن قضت الليالى الطوال ساهرة بين يدى الألم ، استمر يحل فى قواها ، ويفت فى أعصابها ويزيدها ضعفاً يوماً بعد يوم (١٢) يقول الراوى هذا وقد سبق له فى نفس الصفحة أن قال أنه " فى هاته القرى المصرية حيث الهواء الطلق والشمس الدائمة والحياة الهادئة قل أن يتصور إنسانا مرضاً كالسل " . بما يعنى أن هذا السل ليس بفعل الطبيعة البرئية الجميلة كما سنرى فيما بعد ، وإنما هو بفعل البشر أو الجمعية الظالمة . وهذا بالطبع وإن نّم على فلسفة المؤلف الممتدة إلى جان جاك روسو ، ليس مقنعاً ، لأنه إذا جاز أن يؤدى الظلم البشرى إلى أمراض ، فليس من بينها السل على كل حال .

من هذه الأمراض التى يجوز أن تسببها الجمعية البشرية ، الأزمة النفسية التى أصابت حامد ، وجعلته يقرر اعتزال أهله والذهاب إلى مكان آخر ، لأن أهله ، كما يوضح فى خطابه هم سبب المشكلة التى يعيشها . ومن هنا فان عليّة الأحداث التى وقعت لحامد ، تبدو أكثر وضوحاً مما هو الحال مع زينب . ومع ذلك ، فان متابعة الجزء الأخير من الفصل الثانى والفقرتين الأوليين من الفصل الثالث بدقة ، تكشف لنا عن عدم قدرة الكاتب على تحديد الأزمة الدقيقة التى يعانى منها حامد والتى تبرر هروبه .

لقد فقد حامد عزيزة ، واعترته ذكرى زينب وحاول أن يرتكب فعلاً آثماً (فى نظر الجمعية) هو أن يقتحم عليها حياتها الزوجية ويستأثر بها لنفسه ، ولكنه لم يفعل ذلك ، لكن شعوره بالذنب يدفعه إلى " الاعتراف " للشيخ مسعود ، رغم معرفته أنه جاهل ودجال ، فتتعقد الأزمة ولايجد حلاً لها سوى الهروب . وهذا كله ليس مقنعاً .

والحقيقة التى يستطيع التحليل العميق لمجمل النص أن يكشفها هى أن العلة الأولى لتتابع الأحداث على هذا النحو ، هو تصور المؤلف الراوى لأزمة البطل (حامد) والبطلة (زينب) . هذا التصور يمكن استنتاجه من حديث الراوى المباشر أو من أحاديث حامد وزينب أو من تطور الأحداث الذى لا يمكن أن يتم على هذا النحو إلا إذا كان هذا التصور هو الذى يحركه .

إن الصورة الأولى التى يقدمها الراوى عن نفسية حامد - فى الفصل الثانى - تضع هذه اللبنات الأولى لأساس الأحداث .

" فى هذا الوسط المصرى ويمثل ذلك تلك التربية التى نشأ حامد فى أحضانها لايتسنى للشاب أن يصل إلى صورة من حقيقة الحياة ، بل هو يعيش فى خيال غير محدود ، يخلق لنفسه منه السعادة والألم ، ويصور على ما يشاء الحاضر والمستقبل ، ويستند كثير من الشبان

على هذا الخيال فى أعمالهم ، ويصبغون الأشياء الخارجية بلونه الذى يكذب غالبا فى الواقع . . . . فاذا جاءتهم الحياة الجد ، واضطرهم العمل للنزول عن معظم أوهامهم ، دخل اليأس نفوسهم مكان الآمال القديمة الطويلة العريضة " (١٣) .

وعلى هذا الاساس : الصراع بين الخيال والواقع ، وغلبة الخيال على أبناء هذا الجيل يتصرف حامد طوال الوقت وخاصة فى مشاكله العاطفية . ففى كل مواطن النص التى تتحدث عن هذا الجانب ، سنجد أن حب حامد ، سواء كان لعزيزة ، أو لزينب أو لغيرها ، ليس فى الحقيقة إلا نوعاً من الوهم .

" تأتى عزيزة إلى البلد فيعد لقاءها أكبر الأمانى ، ويتغنى بذكراها ويأتى على محاسنها ، ثم يكتب إليها خطابات كلها الحب ، ويشكو ما عنده من الجوى واللوعة . فاذا هى تركت البلد رجع إلى زينب والتغزل بها ومقابلتها وسؤالها عن الأيام القديمة . وإذا قابلته فى العاصمة فتاة حسب فيها محبوباً جديداً ، فتمشى إلى صدره هواها ، ووجد من العذوبة فى سماع ألفاظها وفى النظر إليها كل ما ينسبه كل شجن . . . ما هذا كله ؟ أى قلب قلبه الذى يسع حب كل هاتيك الفتيات الناضرات والزهرات اليافعات أمام عينيه ؟ أم أن لكل شهر من شهور السنة ، بل لكل يوم من أيامها من الأثر فيه ما يوجه إحساسه إلى جهة جديدة ؟ . . كلا ذلك مرض عالق به متأصلة جذوره فى نفسه ، وأعماله مظهر من مظاهر مرضه العضال " (١٤) .

وفى رسالته إلى أهله يصل حامد إلى أقصى الدقة فى توصيف حالته فيقول : " بل إنى أشك الآن كل الشك فيما لو كان لقلبى دخل فى هذه المسألة ، وأحسب ذلك مجرد خيال كان يجيئنى لأنى كنت محتاجاً إليه . . ولكن . . أليس الحب فى ذاته خيالاً يجعلنا نتصور امرأة بشكل نعتقده الجمال كله " (١٥) وهنا يصل حامد بين التنشئة التى نشأ فيها وفلسفة معينة فى الحب هى فلسفة المثل الافلاطونية والتى نجد لها صدى فى أكثر من موقع فى النص . غير أن حامد فى بقية النص الذى نقلنا منه جزءاً - أعلى - يحوله الصراع بين الخيال والواقع ، إلى صراع بين الحب الطاهر والغريزة الجنسية الطبيعية رابطاً هذه الأخيرة (أى الدعوة إليها) بفكرى " الافرنج والالمان " ، فى حين يرتبط الأول (الحب الطاهر) " بما خلفه لنا أباؤنا " وهذا الصراع يتخذ أشكالاً مختلفة فى مواقع أخرى من الرواية متعلقة بطبيعة صلته بزينب التى لاتعدو أن تكون مادية صرفاً تتمثل فى القبلات والأحضان ، ومع علائق تناسلية

مطلقاً(١٦) وهنا هو نفس شعوره إزاء عزيزة ، وهو ما يجعله يلوم " الجمعية " لأنها لا تقبل هذا الحب الشريف الطاهر ولا تقر إلا العلاقة الزوجية (١٧) .

هنا يتضح لنا بجلاء التشوش الذهنى لدى حامد فهو فى رفضه لمفهوم الزواج والأسرة التقليديين مدفوعاً بفلاسفة الغرب ، يتهم " الجمعية " مرة بأنها ضد الحب الطاهر ومع الزواج الذى يبدو مؤسسة مادية فى هذا الحالة ، ومرة أخرى يعتبرها مسئولة عن هذا الحب الطاهر ومدافعة عنه ، وذلك فى صفحتين متتاليتين . غير أن فهم هذا التشوش والالتباس ولا يمكن أنه يتم إلا إذا عدنا إلى طبيعة علاقة حامد بكل من عزيزة وزينب فعزيزة هى الحب الطاهر الشريف الذى تقره الجمعية وتضع له شروطه فلا يتحقق إلا فى الزواج ، ومع ذلك لا يحصل عليه حامد . أما زينب فهى أيا كانت ، علاقة شريفة . روحية أو مادية ، فليس هذا هو المهم، المهم أن الجمعية لا ترضى عنها ولا تقبلها . لأنها من طبقة أدنى منه .

وهنا لابد من أن نفهم الجمعية التى يعنيها حامد بأنها طبقته هو بالتحديد وليس مجمل المجتمع .

ورغم أنه يبدو أن حامد قد انتصر فى هذا الصراع لعقله ، أى للنموذج الفلسفى الأوروبى(١٨) ، والدليل على ذلك هجرانه لأهله بتقاليدهم وعاداتهم ، ألا أنه لا ينفى فى مواضع أخرى من حديثه أو من سلوكه أنه يتبنى منظور طبقته ، وأن كان على نحو إصلاحى كما سنرى فيما بعد .

إن أزمة حامد فى الحب وفى فهمه للمرأة باعتبارها ، أحياناً ، ملاكاً (إذا كانت من طبقته أو من المدينة) أو شيطاناً يجب التطهر من رجسه (١٩) ، تقودنا - إذن - إلى الصراع الذهنى الذى شغله هو وأمثاله من أبناء تلك الطبقة ، فى تلك الفترة ، وهو صراع نجد له شبهاً فى كتاب عبد الرحمن شكرى " الاعترافات " الذى يكشف عن القلق الفكرى والنفسى للجيل بين الطموح وإحباطه وصراع الخيال والواقع ، والأسباب التى تؤدى الى ذلك (٢٠) وهو صراع لم يستطع أبناء هذا الجيل أن يحسموه ، فبقى طاغياً مشتتاً لأذهانهم ، بحيث يمكن القول أنهم ما كانوا يعرفون ماذا يريدون بالضبط كما هو واضح فى حالة حامد هنا .

وقد يكون منطقيا أن تعيش عزيزة هذا القلق والصراع ، باعتبارها قد نشأت فى نفس الظروف حيث إنها متعلمة الى حد ما ، وتنتمى إلى طبقة حامد - ومن ثم نجدها هى الأخرى لاتعرف ماذا تريد ؟ هل تحب حامد أم لا . فهى ترسل له خطاباً تخبره أنها تحبه . وبعدها

مباشرة ترسل خطاباً آخر ، تنفى فيه هذا الحب . والراوى العليم يخبرنا فى ص١٠٥ ، أن " حامد من بين هؤلاء الاشخاص الذين تعرف ، فكان يرد إلى خاطرها أحياناً ، وتجد فيه موضع أحلام وآمال كبار تقضى فيها ساعتها ، ولكنه لم يكن المنفرد بتلك النفس الدائمة التنقل لا تستقر على حال . "

إذا كان هذا منطقياً فى تصور الراوى / المؤلف فينبغى ألا يكون منطقياً مع زينب التى لاتنتمى إلى نفس الطبقة والتى لم تنشأ فى ذات الظروف ، ومع ذلك فاننا نجد المؤلف يفرض على زينب نفس الأزمة ونفس المفهوم للحب . . فحامد الذى يلاعبها ويقبلها ويحتضنها وتسعد به ، لم يكن إلا " ذكرى غريب عن روحها لايثير من نفسها أقل التفات . وكأن النفس تطمح دائما فى بحثها عن محبوبها إلى شخص يعد لها فى المكانة . . . أو كأنه ذلك الحنين بين أضلعنا إلى النصف الذى انفصل عنا فى الأزل يوم خرجت حواء من أضلع آدم يجعلنا ننظر إلى " طبقتنا وطائفتنا دائما كأنهم إخوان . . لأنهم قبل غيرهم موضوع حبنا وثقتنا .

لذلك . . . بدأت تحس من زمان أنها عثرت على صاحبها فى إبراهيم . . وكل يوم يمر يقر نفس زينب على ذلك الحب الوليد ، ويجعلها إذا نظرت الى إبراهيم لم تحدق إليه تحديقنا إلى جميل يعجبنا ، ولكنها تغض جفونها لترى فى أعماق قلبها الصورة المرسومة منه - لترى ذلك الخيال الذى خلقته لنفسها ، فتهم به وتهم لترمى بنفسها بين أحضانه . لكن ذلك الحياء الطبيعى فى نفوس الأنثى يوقفها ويصدها عن غرضها " (٢١)

فزينب التى خرجت من ضلع آدم ، تبحث عن نصفها الآخر - ولكنها لا تبحث عنه إلا من بين أبناء طبقتها ، حتى لو كان هناك من غير طبقتها شخص يتصل بها بالفعل اتصالاً حميماً وهذا هو الوضع الطبيعى منذ عصر آدم وحواء . ولنلاحظ هنا الخلط بين مفهومى أفلاطون والأديان بشأن علاقة الرجل والمرأة . . ونلاحظ أيضاً التزييف الذى يجعل فعل البشر والتفاوت بينهم اجتماعياً أمراً طبيعيا ومبدءاً إنسانيا لايتحول ولا يتغير . وزينب التى عاشت مع ابراهيم قبل أن يتهيأ لخيالها أن يعمل ، واشتغلت تحت رياسته سنوات طويلة ، لم تعجب به أثناء العمل ، ولاأعجبتها طيبته المشهورة ولاقوته ولاخياله ، وإنما وجدته مطابقاً للصورة المثالية التى رسمتها فى خيالها ، فلا تستمتع به هو ، وإنما تغمض جفونها كى تستمتع بهذه الصورة .

وزينب التى لا تجد غضاضة فى أن تلقى بنفسها فى أحضان (غريب) مثل حامد ، تجد هذه الغضاضة الناتجة عن " الحياء الطبيعى فى نفوس الأنثى " مع ابراهيم القريب الذى تحبه.

فهو هنا حياء طبيعى وهناك لاطبيعية فيه ولاوجود أصلاً . والشعور الوحيد الذى ينتاب زينب أو ابراهيم حينما يلتقيان هو " الرعشة " أو " القشعريرة " (٢٢) وإن تعدى الأمر فأقصاه أن يتماسكا بالأيدى .

ولقد سبق أن ذكرنا أن الزمن الذى احتضنت فيه زينب حامد ، وأحبت ابراهيم وخطبت إلى حسن يكاد يكون واحداً ، مما يعنى أن الوقت لم يكن كافياً كى يتمكن حب ابراهيم من قلب زينب (بهذا المعنى) إلى هذا الحد ، وأن العلية هنا واهية الى أقصى درجة ، ولايسندها سوى رغبة المؤلف - الذى لاشك أنه قريب إلى حد كبير من حامد - فى أن يفرض على زينب أن تعيش مشكلة الحب - كما يفهمه هو ، ونفس الصراع الذى عاشه حامد ، رغم أن الطبقة التى تنتمى إليها زينب " العمال الزراعيين " لاتعيش الحب على هذا النحو " الخيالى " وليست مشاكلها فى الحياة والحب هى هذه المشاكل . لأن قسوة الحياة تفرض على أبناء هذه الطبقة نمطاً مختلفاً من الحب والعاطفة والجنس وطالما أن الحب (بالمعنى الهيكلى) لم يكن قد تمكن تماماً من نفس زينب ، فان الواقع يقول بأن الزواج من حسن كان كفيلاً بأن يغنيها عن هذا الحب ، أو على الأقل يقلل من حدته التى تدفع إلى الموت (٢٣) ، هذا طبعاً بالإضافة إلى ما سبق أن ذكرناه من ضعف العلاقة - فى النص - بين الحب والموت بمرض السل .

إن هذا يعنى أن المؤلف قد استطاع فى هذه الرواية أن يجسد أزمة الطبقة الوسطى فى مصر من خلال مفهومها للحب وأزمة المرأة بصفة خاصة ، غير أنه لم ينجح فى أن يجعل هذه الطبقة التى يمثلها - تفهم حقاً مشكلات الطبقات الأخرى ، ففرض عليها مفهومه هو للحب وقضى عليها بالموت ، محققاً درجة من العدوان عليها أعلى من النتيجة التى آل إليها حامد ففى حين نجد أن حامد صاحب الأزمة الحقيقية يجد حلاً وهو اللجوء إلى حياة أخرى فى غير الطبقة المتوسطة ، ويعد بأن يعود (٢٤) ، نجد أن زينب التى فرضت عليها المشكلة تصل إلى الموت ، متحملة بذلك نتائج مشكلة غير مشكلتها ، وكأنها مثل طبقتها عليها دائما أن تتحمل أوزار غيرها حتى لو أدى ذلك بحياتها .

هذا على مستوى الأزمة الذهنية فى الرواية ، أما فيما يختص بتجليات هذه الأزمة على فنيتها ، فقد سبق القول أن التجاوز بين الفصول والفقرات أدى إلى غياب التصاعد الدرامى الضرورى للنص الروائى ، ويمكننا هنا أن نؤكد غياب عنصر التشويق الذى تمثل فى أن القارىء يعرف - عن طريق الروائى العليم - نهاية الأحداث منذ البداية أى منذ زمن الفقرة الأولى فى الفصل الأول حين يقول الراوى ص٢٠ ذلك كل حلمها وأملها وإن لم تستعجل به الزمان ، ولاخطر ببالها أن فى طاقة الحوادث أن تمنع تحقيقه " .

-٣-

إن الأحداث الضخام التى سبق أن عرضنا لها لا تستوعب أكثر من ثلث المساحة النصية فى " زينب " تقريبا . أما الثلثان الآخران . فهما مخصصان لوصف الطبيعة سواء فى الريف أو فى المدينة ، ولتقديم العادات والتقاليد فى الريف المصرى آنذاك ، وبعض عادات أهل المدينة أيضاً بالإضافة إلى ذلك ، وربما كان الأهم ، هو أن وصف الطبيعة وإن جاء فى معظم الأحيان مطولاً ومعوقاً لحركة القص وتتابع الأحداث ، فان التعمق فى دور الطبيعة يكشف أنها ربما كانت أهم العناصر الفاعلة والدافعة لحركة الأحداث .

تبدأ الراوية على هذا النحو :

" فى هاته الساعة من النهار حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها ، ويقطع الصمت المطلق الذى يحكم على قرى الفلاحين طول الليل آذان المؤذن وصوت الديكة ويقظة الحيوانات جميعاً من راحتها ، حين تتناشى الظلمةويظهر الصباح رويداً رويداً من وراء الحجب . فى هاته الساعة كانت زينب تتمطى فى مرقدها .... " وفى هذا المفتتح نلاحظ أن الطبيعة تستأثر تماماً بالأولوية فى التقديم ، حيث لاتأتى زينب ، البطلة البشرية ، إلا بعد أن تستيقظ كل الموجودات والحيوانات جميعاً . ولعل مجمل المفردات التى وردت فى النص توضح ذلك (الساعة / النهار / الموجودات / الصمت قرى الفلاحين / طول الليل / صوت الديكة / يقظة الحيوانات / الظلمة الصباح / الحجب / الساعة) .

وفى بقية الفقرة لايزيد الجمل المتصلة بزينب أو حركتها عن عدد محدود جداً فى حين شغلت بقية الفقرة بمعلومات عن عادات زينب وأصلها وبقية أهل القرية فى صباح كل يوم ، ثم عصره ، ثم ليلة السوق ونهاره ، ثم العودة إلى الطبيعة خارج القرية والليل والنهار - والعمل والراحة ... الخ وقد يرى البعض هذا أمراً طبيعياً فى مفتتح رواية تقليدية ، حيث يبدأ المؤلف بتقديم المهاد الطبيعى للأحداث ، وقد نوافق على ذلك ، غير أن ما رأيناه فى هذه الفقرة ليس فريدا بل هو النمط الشائع فى الكتاب كله ، بحيث إننا نستطيع الزعم أن الأحداث تحتل مكانة ثانوية وتأتى على هامش هذا الوصف الانثروبولوجى ، ونستطيع أن نشير هنا إلى أمثلة من صفحات ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٦ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ١١٣ ، ١١٦ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٦٢ ، ٢٠١ ، ٢١٥ . . الخ .

الملاحظة الواضحة أن هناك منطقتين أساسيين يتم تقديم الطبيعة طبقا لهما . المنطق الأكثر انتشاراً والذى يشغل مساحات أوسع من النص ، هو منطق الاستطراد والاستغراق فى وصف الطبيعة ذاتها بصرف النظر عن الأحداث أو الأشخاص الموجودين فى المكان . وعلى سبيل المثال صفحات من ١٦٢ - ١٨١ التى تتوقف فيها الأحداث تماماً ويخلو حامد إلى الطبيعة وتأملاته . أما المنطق الثانى فهو الذى يتم فيه أنسنة الطبيعة وتحريكها طبقا لمشاعر البشر فى تلك اللحظة ، وعلى سبيل المثال هذا شعور زينب حينما قال لها ابراهيم لأول مرة أحبك يا زينب :

" كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لايبلغ ذرة مما تفيض به نفسها هاته الساعة . إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير ، وذلك النسيم العذب السارى فى الجو يحمل معه الهناءة . . . " (٢٥) .

والمقارنة بين المنطقتين تكشف أن هناك نوعاً من الصراع بين نمطين فنيين من تقديم الطبيعة ، أي نمط المحاكاة ، ونمط التعبير أو الكلاسيكية والرومانسية . ففى حين تعمل الكلاسيكية على محاكاة الطبيعة فى ذاتها وكما هى بصرف النظر عن مشاعر المحاكى أو ما يسمى بالنقل الراوى (٢٦) ، يحاول الفنان الرومانسى أن يرى الطبيعة حسب حالته ، فتكون معبرة عن ذاته وليس لها وجود خارجى مستقل .

غير أن التأمل فى الواقع التى يسود فيها كل من المنطقين ، فى النص ، يكشف أن المنطق الكلاسيكى يسود فى الواقع التى تكون فيه الطبيعة مهرباً من الأزمات وما أكثرها فى النص، وفى هذه الحالات ، فان الطبيعة تقوم بأحد أدوارها " الفنية " فى النص حيث تقوم باحتواء أبنائها البائسين من جمعيتهم أو من بشريتهم أو من أنفسهم وسوف نجد كثيراً من النصوص التى تعلن المقولة الشائعة عند الكثيرين من الشعراء الرومانسيين وهى أن الطبيعة أحن من البشر "

" خفف عنك يا حامد ، فالخطب أهون من أن يبلغ بك اليأس . . إن فيما حولك من الجماد ما يعزى عن بنى آدم ، وهذه الصوامت أحنى من قلوب الناس القاسية " (٢٧) حتى لو كان هؤلاء الناس هم من نحبهم (٢٨) ولكن الطبيعة - فى مواقع أخرى - تقوم بدور أكثر أهمية من وجود احتواء البائسين وتطبيب جراحهم ، إنها فى معظم المواقع ، هى التى تصنع الأحداث ، بل تصنع البشر . فالطبيعة هى التى " أبدعت فى زينب وأعطتها بذلك تاجاً معترفاً به من كل صويحباتها " (٢٩) ، وتحول الفصول هو الذى يصنع حياة البشر فى الريف . وكم هى

الصفحات الطويلة التى يصف فيها المؤلف هذا الفعل ، حيث نتابع نمو الزرع وحصده وبداية نضجه وما يترتب على ذلك من عمل وراحة لدى الفلاحين . ويحتل الربيع مكانة هامة فى الرواية نظراً لأهميته فى الزراعة أو لدى القلوب البشرية التى يشعلها الربيع للحب . ولعل الربيع أن يكون ، فى بعض مواقع النص ، هو المسئول عن مأساة زينب :

" وانقضت شهور من أوئل أيام زواجها نجحت مدتها فى تناسى حبها ؛ فلما آن للربيع أن يتنفس عن الصيف ، وطال النهار ، رجع الفلاح يقضى نهاره بين زرعه عاملاً ، ويذهب له بالغداء بعض أهله - أمه أو أخته أو زوجة إن لم يكن قد جاء معه به فى الصباح - وتجىء معه القيلولة التى يرتاحون فيها تحت ظل وارف الشجر الكبير . وجعلت زينب على عاتقها أن تذهب كل نهار - بغداء حسن ، وتجلس معه قليلاً بعد أن يتناوله ، ثم ترجع هى إلى الدار وهو إلى عمله . غير أن النشوة التى داخلت كل الوجود ورفعت من نفس الكائنات والأشخاص ابتدأت تهيج من نفسها السواكن ، وتثير لواعج أشواقها ، فلما تقدم الربيع وجاء شهر الحب والهيام والجنون : الشهر الذى تلبس فيه كل الموجودات جدد ثيابها الزاهية ، وتلمع الشمس على الورق الأخضر ، وتبعث من شعاعها إلى القلوب والنفوس والأفئدة ما يخرجها من الجمود والاستكانة التى كانت تغمرها أيام الشتاء ، وتقدم الطبيعة ما فيها وما عليها أمام الناظر مما يصبح معه محتاجاً إلى الحبيب حاجته إلى الحياة ، فى ذلك الفصل العاشق - لما جاء شهر مايو وزينب تقطع طريقها بين الخضرة والزهور ، ونبات القطن كله الحياة والنضرة يفتح أوراقه الجديدة ويضم إليه الهواء والنور والشمس والليل والنجوم - لم تستطع هى الأخرى أن تبقى على ذلك العهد القديم ، وأن يكون قلبها أصم دون أصوات تناديه طالما أعرض عنها فجاءت له من الربيع بشفيع يرققه ويفتحه لقبولها " (٣٠) .

فى هذا النص الطويل - الكاشف عن آليات السرد ، الإستطراد والإطالة والتكرار ، نلاحظ أن المؤلف يجعل الربيع مسئولاً عن يقظة الحب فى قلب زينب بعد أن كانت قد تناسته مع الزواج . وهو فى سبيل هذا يرتكب أخطاء فى حساب الشهور والفصول . ففى بداية النص " فلما آن للربيع أن يتنفس عن الصيف " عبارة غامضة ، وإن كان لا يحتمل لها سوى معنى واحد حسب طبيعة العلاقة بين الفصول ، فالصيف يأتى بعد الربيع . ومن ثم لايجوز لنا أن نفهم من الجملة سوى أن الربيع تنفس فأخرج الصيف . ومن ثم فان زمن النص هو الصيف ، ولكن النص يذكر بعد ذلك " فلما تقدم الربيع وجاء شهر الحب والهيام والجنون . . . شهر مايو - " فاذا بنا نفاجىء بأننا مازلنا فى فصول الربيع ، وإن كان آخر شهوره . وهنا نجد

مغالطة ثانية هى أن هذا الشهر " شهر الحب والهيام والجنون " ليس شهر مايو وإنما هو شهر مارس أو أبريل على الأكثر ، شهور التلاقح ، ولكن المؤلف يؤخره حتى يصبح متناسبا مع شهر نبات القطن . أخر المؤلف شهر الربيع والحب قليلاً حتى يظهر القطن ، فتكون الطبيعة جميعاً فى حالة إزدهار مناسب لاستيقاظ الحب . هذا بالطبع بالإضافة إلى المبالغة فى أهمية الربيع ، الذى لا يمثل هذه الأهمية فى الطقس المصرى ، إنما فى الطقس الأوروبى . ورغم أن زينب ظلت تجاهد فيما بعد هذا النص هذا الحب المستيقظ ، وتحاول جاهدة أن تحافظ على عهد زوج طيب ونقى ولاتشوبه أية شائبة ، وقادر على التلاقح فى شهر التلاقح ، فانها لا تنجح وتعود إلى ابراهيم ، وإن كانت عودة غير دائمة ، حتى تسمع بخبر سفره إلى السودان ، فتعود إليه العودة الأخيرة .

إن هذه الأدوار المختلفة التى تقوم بها الطبيعة فى البعض تكشف عن فعالية قوية لها فى حياة البشر ، من وجهة نظر المؤلف " الطبيعى " المعتمد على جان جاك روسو كما سبق أن قلنا . ومن هنا فان هذه الطبيعة تعيش - فى ذهن المؤلف - نوعاً من الصراع مع المجتمع أو مع الحضارة حسب فهم هيكل لروسو كما سنرى . ومن هنا فان الطبيعة التى هى مسئولة عن عودة زينب إلى حب حامد ، كما رأينا فى النص السابق ، ليست هى المسئولة عن موتها ، كما ترى فى نص سبق لنا أن استشهدنا به ، ليصبح المسئول عن موتها هو الجمعية وتقاليدها . والطبيعة - فى هذه الفلسفة - تدفع بحامد إلى أن يقترب من زينب ، والجمعية (الطبقية) تمنعه من ذلك (٣١) ، فيظل حامد مضطرباً بين الموقفين لايفعل شيئاً سوى التأمل ، والهرب من أجل مزيد من التأمل ، وهذا كله يودىء إلى استراتيجية سرد متقطعة مصابة بالجمود (٣٢) بفعل هذه الأدوار الهامة للطبيعة ، باعتبارها كاشفة عن فلسفة المؤلف . ويفعل التأملات الممتدة سواء من قبل البطل ، أو من قبل الراوى العليم ، وبفعل محدودية الأحداث وتفرقها وفقدانها التسلسل الدرامى المحكم كما سبق القول وهذا ما ينعكس بوضوح على الزمن الروائى .

-٤-

لاشك أن أحد الانجازات الهامة التى حققتها " زينب " هو قدرتها على تقديم الأحداث فى خط زمنى متقدم ، تتابع فيه الأحداث تلو الأحداث حتى تصل إلى ذروتها فى النهاية . وتتمثل أهمية هذا الانجاز فى أننا هنا نصبح إزاء حدث مكتمل فى الزمن ، يدرك حركة الزمن الأساسية . . . إلى الإمام ، كما أننا نصبح أمام قصة بما بدأت ، فالأحداث تتطور والزمن

يتقدم ويأتى بأشياء جديدة لم تكن موجودة فى بداية هذه القصة . وهذا الخط الزمنى المستقيم الذي يمتد إلى الأمام دائما حاملاً تطور الأحداث يشير هو ذاته إلى مفهوم الزمن التنويرى الأوروبى كما سبق أن أوضحنا فى حديث عيسى بن هشام . وهو هنا - دون شك - أوضح كثيراً وأكثر تماسكاً .

غير أن هذا النمط من الزمن ليس هو الذى يهيمن على النص ، أو لنقل هيمنته على النص هى هيمنة أقرب إلى الظاهرية منها إلى الهيمنة العميقة المتحكمة فى حركة الأحداث . فلقد سبق لنا القول بأن الطبيعة تكاد أن تكون هى المتحكّمة فى هذه الحركة . وأن غرام المؤلف بالطبيعة هو المسئول عن تقطع سلسلة الزمن الأفقى هذا طوال الوقت ، كما أن هذه الطبيعة (حسب تفسيرنا) هى التى أدت إلى هذه النهاية المأساوية التى جعلت هذا الخيط الزمنى لايتقدم إلى الأمام (الأفضل) دائما يمتد إلى المأساة (الأسوأ) ، وليكمل بذلك دورة من دورات الطبيعة ، هى دورة حياة زينب من الإزدهار إلى الذبول فالموت .

إن هيمنة الطبيعة على الأحداث تتجلى فى هيمنتها على آليات سرد الأحداث والتى تفقدها علتها الباطنة كما سبق أن رأينا ، كما تفقدها انتظام تتابعها فى نسق واضح ، وتتركها مشتتة ، تتكثف أحياناً وتمتد فتستطيل فى أحيان كثيرة . إن معظم فقرات الرواية وفصولها تبدأ بعبارات من مثل " " وجاء الخريف " أو جاء الربيع " . . . أو " " وأسرعت الأيام " أو . . " وبعد أيام " . وهذه العبارات تشير إلى تبعية الأحداث للزمن - وخاصة الزمن المرتبط بالطبيعة فحينما يأتى الزمن المناسب يقع الحدث ، (كما سبق أن أشرنا بشأن الربيع) وإلا فلا أحداث هناك . غير أن هيمنة الطبيعة هذه تعنى هيمنة زمنها الدائرى . فنحن فى النص إزاء دورات زمنية مكتملة المعنى الدقيق للزمن الطبيعى هى التى تتحكم فى حركة الأحداث بصفة أساسية . وهذه الدورات هى دورات ثلاث تتحكم فى محاور النص . فدورة الفصول تحكم حياة الفلاحين وعملهم وراحتهم وعودة الربيع تحكم - بالإضافة إلى هذا- مشاعر المحبين وبصفة خاصة زينب وحامد . أما عودة الإجازة الصيفية ، فهى التى تحكم حركة حامد وخاصة علاقته بالقرية وبقصة زينب ، وبعزيزة .

إن هذه الدورات الثلاث ، تتحول إلى القوى المهيمنة ، وتصبح هى وحدات الزمن الأساسية التى تكسر حركة الزمن إلى الأمام فتفقدها وحدتها واستمراريتها ودلالتها أيضاً . فليس مهماً أن الزمن يتقدم ، وإنما المهم أن الزمن يسير ، يسير فى دورات ليس من الضرورى أن

تتواصل فى العمق ، وإن تواصلت هيكلياً وعلى نحو آلى . ولهذا السبب فليس من الضرورى أن نعرف كم عدد السنوات التى مرت منذ بداية الأحداث وحتى نهايتها (٣٣) . وليس مهماً أن نعرف كم عمر الشخصيات ، حتى الشخصيات الأساسية ، بل ليس مهماً أن يكون لها عمر أصلاً ، فنحن لا نعرف لزينب أو لابراهيم عمراً محدداً . أما عزيزة وحامد فان عمريهما يبدوان على نحو غير مستقر . كل ما نعرفه بصفة يقينية أن حامد أكبر من عزيزة بعامين اثنين . أما ما عدا ذلك لا نعرف شيئاً دقيقاً ، بل أشياء متناقضة . فالكاتب يذكر (ص٢٥) أنه حين بلغ حامد الخامسة " خطب أهله له عزيزة التى كانت تصغره بعامين . أما فى (ص٢٤٤) فيشير إلى أن ذلك الحدث كان وهو فى السادسة من عمره . وفى ص٢٧ يشير إلى أن عزيزة قد تعلمت القراءة والكتابة حتى سن العاشرة ثم أخذت تتعلم الخياطة حتى سن الثانية عشرة وبعدها لبست الحبرة وبقيت فى البيت وأخذت تقرأ قصص الحب . وفى هذا ما مهّد للحب الذى يشير حامد فى رسالته إلى أنه لعزيزة وهو فى سن السادسة عشرة .

فاذا كان سن حامد وقت بداية الأحداث ستة عشر عاماً . فانه فى نهايتها ثمانية عشرة لأنه يشير إلى أن ذلك كان منذ عامين (ص٢٤٦) وهى سن تشير إلى فترة مراهقة تسمح لنمط الحب الوهمى أو توهم الحب أن يحيا ، كما سبق أن أوضحنا . ولكنها سن لاتتناسب مع كون حامد موظفاً ، بالإضافة إلى أننا لانعرف على أى شهادة حصل ومتى ، وفى أي وظيفة يعمل .

ولأن الزمن ليس مهماً ، فان مقابلة الشيخ ، يمكن أن تكون قد تمت فى اليوم التالى (ص٢٤٤) أو فى نفس اليوم وبعد الظهر " (ص٢٥٣) . وغير ذلك من حالات التشوش التى تنبع من يقين عميق ، لدى الكاتب بطبيعة تلقائية آلية للزمن الذى يسير سيره العادى دون تدخل أو فعالية أو علية . فلن يغير شيئاً إن كانت المقابلة فى نفس اليوم أو فى اليوم التالى، ولن يغير شيئاً إن كانت عزيزة تحب وهى إبنة اثنتى عشرة عاماً أو أربعة عشرة . والكاتب يحاول أن يقدم الأساس الذى يبرر هذا اليقين بقوله عن الفلاحين والعمال الزراعيين " لهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الفائتة : ذلك الجلد الذى يبتدىء مع القدم ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح اسماعيل ، وإلى فلاح اليوم " (ص٢٩) وإذا كان هذا منطقيا وطبيعياً بالنسبة للفلاحين الذين يعيشون الزمن البداتى أو الطبيعى . ويبرر إهمال ذكر أي إشارة زمنية محددة بالنسبة للشخصيات الفلاحية (٣٣) ، فانه لايبرر الخلل والتشوش بشأن الاشارات الزمنية الخاصة بالمتعلمين ، أبناء البرجوازية ، أقصد حامد وعزيزة ، إلا إذا

كان انتماؤهم إلى هذه الطبقة الرأسمالية ، ذات المفهوم التنويرى للزمن ، إنتماءاً سطحيًا ، لم يستطع أنه ينفى ما بداخلهم (وما بداخل الكاتب) من انتماء تقليدى إلى الزمن الطبيعى أو البدائى . يبدو أن هذا هو الصحيح ، وهو ما يكشف جذر الصراع فى النص بين الزمن الخطى المتقدم إلى المأساة ، والدورات الزمنية الطبيعية الحاكمة لحركة الأحداث ، والتى تعوق سيرورة الزمن الخطى وتجعله ، وإن اكتمل شكلياً فاقد القيمة ، لأنه فقد علبته ومن ثم فعاليته وتصاعده الدرامى ، فانتهى إلى ما هو أقرب إلى إلى الميلودراما السنتمنالية ، وهنا نجد الوجه الآخر لما حدث فى حديث عيسى ابن هشام " . فاذا كانت الهيمنة هناك للزمن الدائرى شكلياً ، فان الخط قد يعج هذه الدائرة ، أما هنا فان الهيمنة الشكلية هى للخط الأفقى ولكن الدوائر الزمنية الجزئية المهيمنة طوال النص، قد أفقدت الخط خطيته وحولته إلى قطع غير متصلة إلا فى الشكل العام تماماً . ومع هذا الإختلاف فالنتيجة واحدة ، لأن فقدان العلية العميقة ، فى حركة الزمن ، هنا وهناك ، أفقد النصين الدراما ، وأبعدها خطوات كثيرة عن الفن بمعناه العميق .

-٥-

تمتد هيمنة الطبيعة على النص إلى الشخصيات أيضا . فالبشر فى " زينب " يقدمون على أنهم كتلة واحدة ساكنة لاحركة فيها ، فيما عدا حركة الزمن الطبيعى المألوف . والذى لايحدث انتقالات حادة فى حياة الإنسان ، رغم كثرة الأوصاف التى يقدمها المؤلف لحياة أهل القرية فى العمل والأفراح ، وأوقات الفراغ وغيرها من ممارستهم ، فاننا لانجد وصفاً خاصاً يقدم لأى شخصية من شخصيات أهل القرية ، فيما عدا زينب والشيخ خليل . هذا عن أهل القرية من الفلاحين . أما أصحاب الأرض ، فهم يقدمون على نفس المنوال . من الوصف العام. الذى قد يكون متناقضاً فى بعض الأحيان . ولايحظى ببعض الخصوصية سوى شخصية عزيزة. أما حامد نفسه فنحن لانعرف صورته أو ملامحه ، وإنما نعرف فقط قلقه واضطرابه الداخلى .

من هنا يمكن القول إن هذه الكتلة البشرية الساكنة تخضع تماماً لزمن الطبيعة وأحكامها ، ليس فقط الفلاحين الذين سبق أن رأينا كيف يصفهم المؤلف بالجلد الممتد منذ عصر الفراعنة وحتى الآن ، رغم الظلم الواقع عليهم دائما ، بل وأيضاً السادة أصحاب الأرض سواء كانوا من النساء اللاتى لا يملكن إلا المكوث فى بيوتهن محجبات وإن خرجن فللإجتماع عند

قريباته للثرثرة وحدها ، أو من الذكور الذين يشرفون على الفلاحين وقد يساهمون معهم فى بعض الأعمال على سبيل الترقية فى أوقات الفراغ ، ورغم أن السيد محمود يبدو فى بعض الأحيان رجلاً عطوفاً ، فانه يترك فلاحيه فى أيدى الخولى والكاتب اللذين لا يرحمان كما هو واضح فى مشهد استلام العمال لأجورهم وهذا ما يدفع المؤلف للتدخل بفلسفته التى تدعو إلى ضرورة العدل والاصلاح . يقول المؤلف فى ص٢١ عن الفلاحين أنهم " تعودوا ذلك الرق الدائم، ينحنون لسلطاته من غيرشكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم تلقائياً . يعملون دائماً ومن غير ملال ، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة . ثم يقطف ثمرتها سيد مالك كم فكر فى أن يبيع قطفة بأغلى ثمن ، ويؤجر أرضه بأرفع قيمة ، وفى الوقت عينه يستغل الفلاح نظير قوته الحقير ، ولم يدر بخاطر السيد يوماً أن يمد له يد معونة أو أن يرفعه من درك الرق الذى يعيش فيه ، وكأنه ما علم أن هذا المجموع العامل يكون أكثر نفعاً كلما زادت أمامه أسباب المعيش وتوفرت عنده دواعى الطمع فى أن يحيا بحياة إنسانية .

لكن السيد المالك لايهمه شىء من ذلك ، هو الآخر يعيش كما عاش آباؤه ، يحافظ على القديم ، ولايفكر فى أن يغير من عادات سلفه شيئاً . وإذا حدثك عن الماضى حدثك عنه باحترام وبتجميل آسفاً أن انتقل أجر النفر الشغال أيام الشتاء من قرش إلى قرشين ، وتمنى عودة ذلك الزمن زمن البساطة والرخص ، لا لأنه يشكو مما يثقل عاتقه فى الحضر من الواجبات - فانه يرى الحاضر أحسن كثيراً من هذه الجهة - ولكن لتسقط الأجور إلى مستواها الأول ، فيكون هو بذلك أوفر ربحاً ، ويبقى العامل والفلاح لذلك فى ظلمته وفى رقه وشقائه " .

وهكذا فالجميع فى حالة استسلام للقهر . الأول يستسلمون لقهر السادة ، والسادة يستسلمون لقهر التقاليد ، وكلاهما قهر يبدو طبيعيا فى نظر الجميع . أو كأنه جزء من الطبيعة . ولايحاول التمرد: على هذا القهر ، سوى حامد ، وزينب بدرجة أقل وعزيزة بدرجات أقل . غير أن هذا التمرد لايصل إلى نتيجة ، لأنه ضعيف وفردى ، ولايملك نسق قيم متكامل مغاير تماماً لما يتمرد عليه . فعزيزة سرعان ما تخضع لقرار الأهل بتزويجها ، وزينب لاتخضع فحسب لقرار الزواج التقليدى ، بل إنها تستمر فى مغالبة حبها لغير الزوج حتى تموت . وحامد يظل يغالب نفسه ، محاولاً الإمساك بما يريد ، قبل أن يستطيع مواجهة التقاليد ، فلا يفلح حتى نهاية النص ، ولانعرف مصيره بعد ذلك .

وعلى هذا النحو ، فنحن إزاء أبطال لايجوز لنا أن نطلق عليهم أياً من مصطلحات النقاد ، رئيسيون ، أو نامون أو إشكاليون . قد تكون زينب وقد يكون حامد شخصيتين رئيسيتين، بالمقارنة بغيرها من الشخصيات ، غير أن غياب الوصف الجسدى الخاص بحامد يجعله أقرب إلى الشخصية الذهنية المجردة ، رغم أن المؤلف قد حاول أن يقدم فى البداية تبريراً لطبيعة شخصيته وقلقه ، وانطوائه ، وذلك حين قال " لكن حامداً ، أكبرهم لم يكن بهذه الطباع ، بل كان شديد الميل إلى البقاء بالبلد ، وفى دار الضيافة مع الناس . والسبب فى ذلك راجع إلى تربيته الأولى حين كان والده متفرغا له ، جاعلاً إياه شغله ، متخذاً منه ألعوبة يقلب فيها كما يشاء . يسر بها أحياناً فيغدق عليها من رضاه ومن نفسه ، ويلاطف ذلك الطفل الذى يحبه من كل قلبه ، والذى يحس به جزءا من نفسه ، ويغضب أخرى فيضربه من غير رحمة لولا أن تتدخل جدته وتؤنب ابنها على عمله (٣٤).

فهذا التفسير الذى يبدو معقولاً لبعض خصائص حامد ، لايكفى لتفسير بقية خصائصه وسلوكه فى بقية النص ، كما أنه لا يكفى وحده لمواجهة الدوافع والامكانيات الأخرى المتاحة أمام حامد لكى يعيش حياة أكثر انطلاقاً وتحققاً ، سواء فى الحب أو فى العمل ، أو الفكر .

كذلك . فان الوصف الذى قدمت به زينب ، يجعلها أقرب إلى المثال المطلق للجمال الطبيعى ، وليس للانسان العادى المتعين . يقول مثلاً ص١٨ : " وقد أبدعت الطبيعة فى زينب وأعطتها بذلك تاجاً معترفا به من كل صويحباتها فاذا ساقك الحظ أيام الصيف وخرجت فى ليل غاب بدره ، وتألقت نجومه فخفف من سواد الليل ، وإن لم تقدر على تبديد ظلمته ، أو كنت أسعد حظاً واتخذك القمر رفيقاً ، فأولجت بين تلك السطوحات الزراعية الكبيرة . . . وتروح تائهاً عن كل ما حولك ، ثم يرتفع ذلك الصوت الذى جذبك إلى موقفك ثانية ، فتصيخ له بأذنك ، وتصغى بكليتك ، فاذا زينب تحدو والعاملات من بعد ذلك يجبنها ".

ويقول فى نص آخر ، أكثر تجسيداً : " وقد أوصف له ببساطتها عن جمال نفس لا يقل عن جمالها الجسمى ، فكان إذا نظر لعيونها النجل قد تحصنت وراء أهدابها البديعة التنسيق ، رأى كأنها تشف عن عالم مملوء بالحب والرغبة . وإذا بصر بها وهى تسير بخطاها الثابتة نم له ثوبها عن جسمها الخصب ، وزاد عنده فى هذا الاعتقاد ما كان يجده فى يديها من النعومة بالرغم من أنها تعمل بهما " (٣٥)

ورغم ما فى النص من ذكر لخصائص وأوصاف جسدية محددة ، فانها تظل عامة تصلح لكل فتاة جميلة من فتيات الريف أو ربما غيرهن أيضاً .كذلك لانجد نجاحاً حقيقياً فى محاولة الربط بين هذه الخصائص الجسدية ، والسمات النفسية التى يحاول المؤلف أن يحرزها ، سواء فى هذا النص أو فى غيره . ورغم الأحداث الجسام التى تمر بها زينب ، فانها لاتتطور داخليا، بل يفرض عليها الزمن والتقاليد سلوكها حتى الموت ، وحامد انتهى الى ما بدأ به ، نفس القلق والشك والضياع ، حتى الضياع لا نستطيع الزعم بأنه قد زاد أو صار فى مسار مغاير لما بدأ به . وكلتا الشخصيتين لاتتحققان على النحو السابق ، لأن نسق القيم الذى حملاه ، أو حمله كل منهما ، لم يكن فى الحقيقة نقيضاً لما حولهما . وإذا كان هذا طبيعياً بالنسبة لزينب الساذجة الجاهلة (وإن كان هذا فى ذاته ليس نافياً لوجود النسق القيمى بالضرورة) ، فانه ليس طبيعياً بالنسبة لحامد المتعلم المثقف . غير أن أزمة حامد التى سبق أن رصدناها فى بداية هذه الدراسة ، يمكن أن تعلل غياب النسق القيمى المتكامل المغاير للنسق القيمى السائد فى المجتمع . وإذا جاز لنا أن نقرب حامد بعض التقريب من شخصية البطل الإشكالى من حيث الشكل (التمرد والصراع المحدود) ، فلا يجوز أن نقربه من قيم هذا البطل التى تتأسس على قيم الاستعمال ، فى حين أن حامد يسعى إلى تحقيق قيم تجمع بين الاستعمال والتبادل ، مثاله فى ذلك مثال الخلط السائد فى انساق القيم البرجوازية فى المجتمع المصرى آنذاك بفعل عدم انفصالها العميق عن القيم السابقة على وجودها . . قيم مجتمع ما قبل الرأسمالية .

-٦-

أشرنا فى بداية هذا البحث إلى الصراع الحاد الذى يبدو فى النص بين التوجه الفنى القصصى والمنحى التقريرى الانثروبولوجى . ولقد تجلى هذا الصراع عبر مستويات التحليل السابقة ، غير أن أبرز مجال يتضح فيه هو لغة النص حيث يبدو نمطان واضحا التمايز هما السرد والوصف . فى الوصف يتمايز نمطان داخليان هما الوصف السنتمنتالى والوصف التقريرى والى جانب هذا يبدو الحوار وسيلة أو (تكنيكا) يخدم الوصف أو السرد فى بعض مواقع النص القليلة ، وليس معنى التمايز بين هذه الأنماط أنها موزعة على النص توزيعا مستقلاً بحيث يأخذ كل نمط مساحة خاصة ، وإن كان هذا يحدث فى بعض الأحيان ، حيث تخلص بعض الفصول كاملة للوصف التقريرى ن عن حياة القرية وأهلها ، أو لوصف الطبيعة ذات الطابع السنتمنتالى كما يغلب على بعض الفصول الطابع السردى، وإن كانت هذه الأخيرة

لا تخلو أبداً من الهروب إلى الوصف ، بما يشير إلى غلبة الطابع الوصفي وخاصة التقريري على النص وإذا كانت مرجعية الوصف العاطفى الطابع سواء للطبيعة أو للبشر ، هى مرجعية الذات الواصفة أو المشاهدة ، وليس مرجعية الواقع الموضوعى كما سبق أن أشرنا حين تحدثنا عن أنسنة الطبيعة ، فان مرجعية الوصف التقريرى هي مرجعية واقع القرية المصرية فى بداية القرن، حيث يحاول المؤلف أن ينقل أكبر قدر من العادات والتقاليد التى تعيشها القرية (والمدينة أحياناً) بأكبر قدر من الدقة ، ليس فقط على مستوى الوقائع ، وإنما أيضاً على مستوى منطوق هذه الوقائع ، أى الألفاظ والصياغات المستخدمة فى سياق هذه الوقائع .

ولعل فى هاتين الفقرتين المتواليتين من نفس الفقرة (الثامنة من الفصل الأول) ما يوضح الفارق بين النمطين من الوصف . فى الأولى يصف لقاء حب بين زينب وابراهيم قائلاً :

" وبين المزارع الواسعة يترنح فوقها نور القمر فى سماواته سارا الهوينا يخاصر كل منهما صاحبه ، وينظران بعيون حيرى فى لجج الفضاء ، وقد طوقت ثغريهما ابتسامة راضية ، وفاضت عنهما السعادة لايقدرانها ، وشعرا بهناءة لم يقطعاها بحديث بل تركا أنفسهما (؟) تطير فى ذلك العالم الحلو السكرى (؟) بلذته ، والكون حولهما ساكن إلا من أحلام الطبيعة يوحى بها الصرصار والضفدع . والليل شبيه الغرام أرسل بذوائبه البيضاء على المسطوحات الهائلة ، والبدر صديقهما الحميم يسير معها ، أو حاسداً زينب يتبع خطاها ويتأثر بنظرات الحانق سقط (؟) فى يده .

. . . أين أنت ياقمر السماء من جمال زينب ولم أعرف لغته وهى إلى جانبى ؟ إن فى تلك النظرات التى تبعث هى بها اليك لسحر الشباب الذى فقدته أنت من قرون القرون ، وتلك الإبتسامة السعيدة التى تطوق ثغرها تهزأ بخطوط الشيب البادية على وجهك . . .

وأسرعت الأيام ، وانتهى موسم جمع القطن ، وارتفعت الاسعار ، ابتاع خليل من عنده ما حصل به على المال . ثم أخذ أصحابه وانحدروا جميعاً يريد أن يخطب زينب إلى أبيها زوجاً لحسن . انحدروا ثمانية والشمس قد تقلص ظلها ، والسماء تلتحف رداء الليل ، والنور يهجر الوجود إلى وجود آخر بعيد ، والأصوات تخرس ليحل محلها السكون والصمت ، وبلغوا الدار الحقيرة ، والرجل كأنه على موعد منهم ، أو كأنه جاءه الوحى بخبرهم ، فلم يكادوا يطرقون بابه حتى فرشت لهم امرأته الحصير ، وأعدت لهم القهوة ، أو هى تلك العادة قد خالطت نفس هؤلاء الريفيين من إكرام كل وافد والترحيب بكل من يحل ناديهم وإحسان لقياه يجملهم دون تكلف ولا عناء يبالغون ما استطاعوا فى تحية من ينزل بهم .

وجلس الرجل من بينهم محتفياً بهم مظهراً مقدار سروره بتشريفهم ومؤانستهم وأنهم نوروا داره ، وظلوا يتهادون التحيات حتى دارت عليهم القهوة ، وصاروا جميعاً وكأن بينهم رابطة ود وإخلاص . هنالك قال خليل :

والله طالبين القرب منك يا أبو محمد

- يا تلتميت مرحبة يا أبوحسن . . واحنا قد المقام .

- الله يحفظك .

- ويعنى احنا حدانا حد يستحق الجواز ؟

- والله بدنا زينب لحسن .

- احنا والله ما نعز عليك حاجة يا خليل . . لكن انت عارف البنت صغيرة من ناحية، وهى الله بتقضيلنا الحاجة من ناحية . . كمان ياخويه سنتين والثلاثة لما تكبر هى وتكون أختها بقيت لايجه للشغل .

هنالك انبرى من بين القوم رجل ذو وجاهة عريض الصدر ، عظيم الهيئة ، هو شيخ البلد وقال : حاكم أنت يا أبو محمد ! . . . صغيرة أيه يا أخويه ... عمرنا بنجوز البنات وهم أصغر منها ... والله أنى جوزت ديك السنه بنت أبو سمية ده . أبو عامر لعلى أبو ابراهيم وهى أصغر خالص من زينب . . . يا رجل ده كلام . ثم تلاه آخر " (٣٦)

فى هذا النص الطويل فقرتان متتابعتان تمثل الأولى فيهما نمط الوصف العاطفى المبالغ فيه لحالة كل من زينب وابراهيم فى حضن الطبيعة ، حيث تشاركهما الطبيعة حبهما ، ويتنازل القمر عن بهائه من أجل زينب (فى عينى ابراهيم) ! وتمثل الثانية نموذجاً للعرض التقريرى لعادة أهل القرى حالة الذهاب لخطبة أو زواج . فى هذه الحالة تكون الرجعية للطقس الواقعى الذى يتضمن الحركة والسلوك ، واللغة ومنطقها فى اللف والدوران والتمثيل والتحايل ثم الاتفاق فى النهاية .

ورغم أن المؤلف قد حاول أن يجعل الطبيعة تشارك زينب وابراهيم حزنهما لحدث الخطبة، مثلما شاركتهما فرحة اللقاء فى الفقرة الأولى ، فجعل حدث الخطبة يتم فى غيبة ضوء الشمس والأصوات الخرساء . . الخ ، إلا أننا كقراء لم نستطع أن نتهيأ تماماً لهذا الانتقال المفاجىء . كما أننا لا نمتلك الصبر - بعد أن عرفنا (عمق) الحب بين زينب وابراهيم - لكى

نقرأ وندرس تلك الجلسة الطويلة فى دار زينب حيث تخطب ، والتى تمتد على مساحة ست صفحات كاملة (١١٧ - ١٢٣) . وهذا يمثل نموذجاً للصراع الصدامى بين نمطين من اللغة الرومانسية والحكائية التى تحاول أن تنقل الوقائع كما هى تماماً ، والتى تنجح إلى حد كبير فى هذا النص وتحقق ما لم تستطع أن تحققه فى مواقع أخرى كثيرة من الكتاب .

إن الكتاب يحاول أن ينقل الصراع اللغوى فى عصره ، وينجح فى كثير من الأحيان فى تحقيق مستوى سلس وبسيط من اللغة المقروءة ، غير أنه يسقط فى - أحيان أخرى - فى كثير من الأخطاء اللغوية سواء فى الفصحى أو فى العامية . ففى النص السابق وحده ثلاثة أخطاء على الأقل . أما أخطاء العامية فهى كثيرة وهى تنتج إما عن عدم دقة فى استخدام المفردات أو عن محاولة تفصيحها دون معرفة بأصولها اللغوية ودلالتها الدقيقة . مثال ذلك قوله فى ص١٥ " جاء الكاتب ساعة العصر يقيد الأسماء ، فقيد حماره " حيث استخدم (قيد) فى دلالتين متباعدتين ، وإن كان كل منهما صحيحاً فى ذاته ، ولكنهما لايستخدمان فى تتابع إلا إذا كان المراد هو الاضحاك ، ولم يكن الأمر كذلك فى سياق فصيح لايقبل هذه الدلالة وقوله ص٩٦ " أخذ بعضه وسار " . وغير ذلك كثير .

يقدم النص السابق نموذجاً للسرد فى الكتاب ، حيث يتداخل السرد مع الوصف وإن كانت الغلبة للوصف ، حيث يعتمد الكاتب على تقديم الأحداث متتابعة - تبعاً لتتابع مكونات الزمن الطبيعى ، بما يحقق العلّية الآلية التى سبق أن رصدناها . غير أن ثمة خصيصة هامة فى السرد العلى هذا هى أنه كثيراً ما ينقطع بفعل كثرة التأملات والنجوى الداخلية والتذكر والتردد بين صوت الشخصية وصوت الراوى العليم . ومن المهم أن نلاحظ هنا أن كل هذه الوسائل السردية لاتستخدم إلا مع شخصية حامد أساساً باعتباره البطل من ناحية ، وباعتباره الشخص المتعلم الذى يحق له ممارسة هذا (السرحان) فى التأمل الذهنى من ناحية ثانية ، وباعتباره قريباً من الراوى / المؤلف ، وهذا هو الأهم ، من ناحية ثالثة . والنماذج الواضحة على استعانة المؤلف بهذه الوسائل متكررة فى الصفحات ٩٣ ، ٩٤ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، بالإضافة إلى رسالة حامد الطويلة الشهيرة .

غير أن المؤلف يخالف هذا المبدأ مرة واحدة حين يجعل خليل أبا حسن يناجى نفسه نجوى طويلة (٣ صفحات) حول ما ينبغى أن يفعله إزاء زواج ابنه وإلحاح زوجته على ذلك وخوفه من الافلاس (ص٧٢) . ورغم أن هذا النموذج هو محاولة طيبة لجلاء ذاتية الشخصية ومعاناتها النفسية ، كما ينبغى لتكنيك النجوى الداخلية أن يفعل ، فان المؤلف لا يترك هذه

المحاولة تنجح إلى النهاية ، إذ سرعان ما يتدخل صوت الراوى العليم الحريص على الظهور وتقديم التقرير إلى النهاية . فينهى هذه النجوى بالاشارة إلى انضمام الشيخ إلى المسجد حيث " شيوخ القرية ممن جاوزوا السبعين ، ولم يبق لهم من عمل إلا أن يقضوا بقية حياتهم عبادة وتسبيحاً الخ " (٣٧)

وهذا هو المنهج الأثير لدى المؤلف والذى يتضح فى معظم المواقف ، كما بدا فى تقديمه لاستقبال أهل زينب لضيوفهم فى النص الأسبق ، وفى كثير من التعليقات التى تبدو دائماً مفروضه على وعى الشخصيات . وأحيانا يبدو التدخل فجاً ومفروضاً حتى على القارىء نفسه كما هو الحال فى قوله "

" ولم يكن الصاحبان ليشاركا الباقين فى ضحكهم ، بل لتراهم وهم يهمسون وعلى وجوهم السمراء شىء من الجد ، فيصل إلى نفسك أنهم يتكلمون فى أمر ذى بال (وهنا استسمح نفسى واستسمح قارئى أن أذكر حكاية قولهم كما قالوا) . " (٣٨)

ومثل هذا الاضطراب فى درجة تدخل الراوى العليم يصل إلى حد إصابة الصيغة الأساسية التى قام عليها النص من البداية إلى النهاية ، ألا وهى صيغة الراوى العليم نفسه ، أى الضمير الغائب . حتى هذه الصيغة نجدها تخترق أيضاً فى بعض الأحيان ، ولكن هذه المرة لصالح حامد وحده ، إذ يعطى الراوى صوته لصوت حامد ويتركه يتكلم بضمير الأنا على مدى صفحة كاملة (٢٣١) قبل أن يعود لأخذ زمام الأمور بيده ليواصل هيمنته على النص فارضاً على أشخاصه وأحداثه كامل رؤيته .

-٧-

ما سبق يشير إلى درجة عالية من القرابة بين البطل (حامد) والراوى . غير أن ذلك لا يجب أن يؤدى بنا إلى إقامة نوع من التطابق بينهما . فحامد فى نهاية الأمر حائر مضطرب شديد الاضطراب ، فى حين أن الراوى " عليم " أكثر من حامد ويبدو ممتلكاً لزمام الأمور أكثر منه . غير أن الاضطرابات التى سبق أن رصدناها بشأن سلوك الراوى مع الأحداث والشخصيات ، ورغم هيمنته عليها ، تشير إلى أن هذه الهيمنة ليست مطلقة وليست محكمة، وكثيراً ما أفلت منه زمام الأمور سواء فى متابعة الأحداث أو فى تقديم العوالم أو فى رسم الشخصيات . وهذا الاضطراب يجعلنا نؤكد أن العلاقة بين البطل والراوى هى شديدة القرب وإن لم تصل إلى حد التطابق .

يتشابك مع هذه القضية وضع المؤلف بين البطل والراوى فلقد سبق لكثير من النقاد والمؤرخين اعتبار " زينب " ترجمة ذاتية أو أقرب اليها . والاعتماد هنا ، هو على درجة التشابه القوية بين البطل وبين المؤلف ، وخاصة فى أصوله الاجتماعية وانتماءاته الثقافية ونمط تفكيره . غير أننا نستطيع هنا أن نضيف إلى هذا التشابه علاقة أخرى حميمة هى علاقة المؤلف بالراوى .

ونحن لا نقصد هنا العلاقة البديهية وهى أن المؤلف هو الكاتب الذى قدم شخصية الراوى وأنه يشترك معه فى نسق أفكاره واختلالاته فى الكتابه ، وإنما نقصد أن الأزمة الاساسية التى عاناها الراوى فى موقفه من الأحداث والشخصيات والآراء التى يقدمها البطل ، هى ذات الأزمة التى عانى منها هيكل كشخصية هامة فى الثقافة المصرية الحديثة . وهنا ، لايصبح مهماًماإذا كان النص " ترجمة ذاتية " بمعنى أن الكاتب يقدم نفسه والأحداث التى مر بها أم لا ، بقدر ما يصبح المهم هو مدى تمثيل " النص " برواية بطله ، للمؤلف ، الذى هو بدوره تمثيل لفئة إجتماعية تعيش صراعاً حياتياً على كافة المستويات فى لحظة زمنية معينة .

على هذا النحو نستطيع أت نعتبر أن العلاقة الثلاثية البطل - الراوى - المؤلف ، بعدم التطابق والدرجة العليا من التقارب والاشتراك ، هى العلاقة المهيمنة على النص وهى التى تحركه بكل مكوناته ويمكننا أن نقول أيضاً ، تقمعه وتكبل امكانياته ؛ إذ توجهها لخدمة رؤية أو منظور هذا الثلاثى .

لقد سبق أن أوضحنا أن الأزمة الأساسية فى " زينب " هى أزمة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة ، تلك الأزمة التى تتسبب فيها التقاليد " الجمعية " المختلفة . كذلك سبق أن أوضحنا أن هذه الأزمة هى فى الحقيقة أزمة حامد أو رؤيته هو للحب وما ينبغى أن يكون عليه ، وأن الراوى والمؤلف قد طوعا بقية الأحداث والشخصيات لإبراز هذه الأزمة وتجسيدها بأعلى درجة من الدرامية ، أو الميلودرامية ، حتى لو أدى ذلك إلى التضحية بزينب ، بطلة(؟) الكتاب وصاحبة عنوانها . ونحاول الأن أن نمسك بجذور هذه الأزمة عبر رؤية المؤلف- الفاعل الأصلى - كما تفصح فى النص ذاته على لسان ممثليه حامد والراوى .

منذ بداية النص يقدم حامد باعتباره محباً للطبيعة والحرية " والتحلل من القيود الثقيلة الباردة ، قيود العادة ، كما أن ما " نكست فيه بنات طبقته من الحجاب يجعل كل شاب فى سنه ، سن الحياة والحرية ، يبغى عند غيرهن ما تدفع إليه الطبيعة من حنين الرجل إلى المرأة ، ومن ألفه الرجل للأنثى " (ص٣٠)

ومع بداية الفصل الثانى ، نجد حامد يغذى هذا التوجه بقراءات " عن المرأة والزواج بعثت إلى نفسه عقيدة جديدة تخالف وتضاد العقيدة الأولى ، فأصبح يرى أيام الزوجية أياماً ذابلة لا طعم لها ولا لون ، وأن حُمقاً من الناس أن يقدروا لها أية سعادة أو لذة " (ص١٢٥) . وتعقب هذا النص مناقشة بين مستنيرين ومحافظين (حسنين) حول هذه المسألة يعبر فيها المحافظ عن تمسكه بالزواج ورغم معرفته بسوءاته لأنه أفضل الحلول حتى الآن ، ويعلن فيها عبثى (من أنصار حامد) أنه لاسعادة فى الزواج فى كل الطبقات ، وأن سعادة الحب فى الزواج هى استثناء ، وتنتهى بأن يرى حامد أنه حتى الحب ليس أكثر قابلية لتحقيق السعادة من الزواج (ص١٢٦ - ١٣١) .

وإذا كان هذا التمرد اليائس على مؤسسة الزواج مرتبطاً - فى بداية الفصل الثانى بفشل حامد فى حب عزيزة والزواج منها ، فان النقمة عليها تزداد فى الفصل الثالث ، بعد أن تزوجت زينب أيضاً ، بحيث نصل إلى اعتبار أن الزواج " عقد لا قيمة له فى الواقع ، وإن احترمه الناس وقدسوه " (ص٢٣٤) ، وتتحول النقمة إلى نوع من الانتقام الذى يتضامن الراوى والمؤلف ، بموت زينب .

إن الحجاب وتقاليد الزواج ، التى يعممها المؤلف على المجتمع المصرى ككل وليس فقط على الطبقة المحجبة " أى طبقة المحصنات ذوات الصون والعفاف ، وهى التى تقف فى مواجهة النزوع الطبيعى لدى الإنسان ، وتقتل الطبيعة . وهنا يبدو لنا أن الصراع الأساسى فى النص هو صراع بين الطبيعى والجمعية كما سبق لنا القول . غير أن هذا الصراع غير مكتمل ولا ناضج نظراً لتشتت المفاهيم التى يعطيها المؤلف عبر حامد لكل من الحب الطبيعى وللجمعية . لقد سبق أن ناقشنا تفرقة هيكل بين الحب العاطفى والحب الجسدى أو خلطة بينهما بسبب تسلل مفاهيم طبقته إليه كما يعترف هو نفسه حين يقول :

" ولكنى أقر اليوم وأنا خجل من إقرارى ، بأنى - بالرغم من كل ما وجدته فى الوسط الذى أنا منه من العيوب الكثيرة - لا أزال أنظر للطبقات التى ظلمنا نظرة تعاظم فارغ . . أنى اليوم أحس بأن بين الطبقات المختلفة فواصل صعبة الاجتياز (اللهم إلا إذا أردنا أن نتخذ من هذه الطبقات محلاً للهون. هناك نلتصق جسماً ونكون وإياهم على مستوى واحد فيما نعمل، ثم نحن مع هذا وفى هذه اللحظة نحتقرهم دائماً " (ص٢٦٠) .

وهذا الاعتراف هو تكليل لمشاعر عديدة مرت فى النص بالإزدراء إزاء زينب (ناهيك عن شعور التعاطف من أعلى السائد طوال النص) . يصف الكاتب حالة حامد بعد تواصل عميق

ومحتع مع زينب ، بنص طويل نجد فيه عبارات مثل " فهل من مقامه أن ينزل إلى ما نزل إليه " وجاشت نفسه وهانت عليه دمعته يريد أن يكفر عن خطيئته . . إنه عاش السنين وكل أحلامه طاهرة نقية ، أفينقضها فى لحظة ويأتى عليها من غير ما روية ولاتفكير ؟ أينزل من تلك السماء العالية ، سماء العفة حيث الملائكة الأبرار إلى مستوى الناس الذين لايفكرون ؟... ثم كل ذلك مع من ؟! مع فتاة عاملة بسيطة ! " و " ما كنت ، وقد بلغت إلى اليوم ما بلغت ، لأنهار من أجل فتاة عاملة مهما بلغ جمالها ، أنحط إلى أسفل الدركات(؟) ص١٧٢ - ١٧٥ .

إن شعور البطل الذى يبدو - فى البداية - ناتجاً عن صراع المادى والروحى الذى أشرنا إليه من قبل ، سرعان ما يتحول إلى صراع بين المفاهيم الطبقية فى داخل البطل نفسه ، بين الغريزة الجنسية ، الطبيعية ، والتى يسميها بغريزة تخليد النوع وبين شروط الوسط أو الجمعية ، والتى تتقلص كما سبق أن أوضحنا إلى حدود طبقته هو بصفة أساسية . يقول حامد :

" فى هاته الساعات التى كنت أقترب فيها من صاحبتى كان يقتتل فى داخلى عاملان من غير أن أحس بقتالهما : الطبيعة وأغراضها ، والوسط وما يوحى به من الأنانية " (ص٢٦١).

والحقيقة أن هذا الصراع ، ليس مجرد صراع بين مفاهيم ذات بعد طبقى كما أشرنا ، ولكنه يمتد فى جذوره إلى ما هو أعمق كما يشير حامد نفسه أيضاً حين يقول موضحاً غرضه من لقاء زينب : " نعم كانت كل غايتى ، أن أحادث تلك العاملة وأكون معها وحيدين (لاحظ هنا الصيغة الفردانية وليست صيغة ونكون معاً مثلاً) أو أن أقبلها ، ولكن لم كل هذا ؟ وأية نتيجة بعد كنت أبغى ، أليس أن أبلغ أكثر من هذا فأقع فى أحبولة الطبيعة ، وأصل بخداع نفسى ومراوغتها إلى تخليد النوع وتحسينه ؟ نعم ، هو هذا ، إنها فتاة بديعة الخلق والتكوين ، قوية الجسد يفوح منها شذا الشباب ، فالابن الذى ينتج من بيننا لابد أن يجمع هذه الصفات ويضيف إليها غيرها بالجمعية الانسانية درجة فى سلم التقدم .

هنا جائتنى الرعشة وكأن كل وجودى يصرخ فى وجه عقلى يريد أن يقف عند حدوده : كفى من (؟) هذه الفلسفة التى يقذفنا بها مفكرو الإفرنج والألمان ، ولنبق عند ما خلفه لنا آباؤنا لنسير فيه الخطى المتمهلة التى نضمن معها ثباته . هلى تريد أن أخرق سياج القانون والعادة وأستمع لهوى نفسى وأتبع في الحياة العملية ما توحى به النظريات ، الأولى مرتبة من قبل

متبعة والثانية لا تزال فى حيز التفكير ؟ ! . رغما عن هذه الصيحة فان عقلى انتصر على اعتقاداتى التى اكتسبت من التربية والوسط " (ص٢٥٦ - ٢٥٧) .

فى هذا النص ترابط واضح وهام بين الانتماء والانحياز للطبيعة والمفهوم الفلسفى الأوروبى لهذه المسألة . بحيث يبدو لنا أن الإحساس أو الشعور الغريزى بالأمور الطبيعية (هو ذاته الذى ينبغى أن يكون تلقائيا وغريزياً وطبيعياً عند أى إنسان) كان عند حامد مفهوماً عقلياً ولا يزال فى حيز التفكير ، بالنسبة له بالطبع ، لأنه مفهوم منقول من الفكر الأوروبى .

ولقد سبق أن أشرنا إلى انتماء هيكل إلى نظرية روسو بشأن الطبيعة والمدنية ، حيث يبدو فى " زينب " انتماء هيكل إلى الطبيعة وتفضيلها على الجمعية المدنية التى تبدو قامعة وقاتلة للطبيعة وللإنسان ، غير أن من المهم هنا أن نوضح أن هذا الانتصار للطبيعة ليس هو المفهوم الدقيق لروسو ، الذى لم يدع إلى العودة إلى الطبيعة (٣٩) ، وإنما هو مفهوم هيكل القريب من التنوير بين الطبيعيين الآخرين الذين كانت طبيعتهم إقراراً للأمر الواقع والظلم المستقر ولعدم المساواة بين البشر (٤٠) . ولهذا السبب فقد جاء الحب (الطبيعى) فى هذا النص مشوباً بالمفهوم الطبقى (الذى يعتبره روسو غير طبيعى) ومشوباً فى نفس الوقت بالتبعية الذهنية لمقولات فكرية غير متمثلة ولا معاشه فى الحياة . فى حين أن الطبيعة المصرية كانت متاحة أمام الكاتب ، حيث كان المجتمع المصرى ، ومازال أقرب . وخاصة فى الريف - إلى المجتمع الطبيعى ، أكثر من المجتمع الفرنسى على سبيل المثال ، بحكم أنه لم يكن قد دخل بعد إلى طور المجتمع الرأسمالى .

على هذا النحو ، تستطيع أن نتصور أن مفهوم هيكل للطبيعة أو الحب الطبيعى وللمجتمع المدنى ، وتغلغل المفاهيم الطبيعية التابعة ذهنيا للغرب ، وتصور هيكل (عبر حامد) لما ينبغى أن تكون عليه المرأة والعلاقة الحرة بين الرجل والمرأة ، كلها مفاهيم نابعة من الأفكار الأوربية المختلطة ، ولذلك ظلت على مستوى من الإعجاب العقلى دون أن تتحول إلى انماط تفكير حسى ومعاش ومن هنا تصبح حلما مقتلاً . فهى حلم (منقول) لا يمكن أن يتحقق لأنه نتاج شروط مجتمعية مختلفة وصراعات طبقية وفكرية طويلة ، هذه الشروط نفسها شروط قامعة لأى امكانية تحقق لهذا الحلم فى المجتمع المصرى الذى كان مجتمعاً مستعمراً من قبل الرأسمالية الأوربية ، والتى كان من الطبيعى أن تمنع تطوره (اقتصادياً وفكرياً) إلى حدود المجتمع الرأسمالى ، لأن معنى ذلك قدرته على الدخول فى مجال الانتاج الرأسمالى الذى يسد

السوق المصرية أمام البضائع الرأسمالية الأوربية ، ولعل الصراع حول بنك مصر بين الرأسمالية المصرية الناشئة والاستعمار الانجليزى أن يكون مثالاً واضحاً لهذا القمع .

غير أن مثال بنك مصر نفسه دليل هام على أن الصراع لم يكن فحسب بين الرأسمالية المصرية الناشئة والاستعمار الانجليزى وإنما كان صراعاً أيضاً بين فئات مختلفة من الرأسمالية المصرية نفسها ، التى انضم أفراد منها يمثلون بعض فئاتها إلى الاستعمار ضد الفئات الأخرى التى مثلت " الرأسمالية الوطنية " التى سعت إلى الاستقلال الاقتصادى . . . وكانت النتيجة بالطبع هو هزيمتها وضرب مشروع بنك مصر الاستقلالى . ونفس هذا الأمر يمكننا قوله هنا فهيكل الذى يعادى الظلم وقمع العاطفة والطبيعة ، يخون هذا العداء حينما يعتمد فى معركته على مفاهيم هى نتاج الرأسمالية المستعمرة ، ويجعلها حلماً يسعى إلى تحقيقه ، دون أن يعى أنه بمجرد الحلم به يكرس كونه مقتلاً ويساعده على أن يمارس مزيداً من القتل للحلم الحقيقى الذى كان من الممكن أن ينطلق من المشاعر الحقيقية غير المزيفة والتى لاتنبع من العقل التابع بل من المعايشة الحقيقية للواقع المصرى .

هذا الفهم يسمح لنا نرى فى الغاية الأخلاقية التى تتضح بجلاء فى العظة التى توجهها زينب إلى أمها فى نهاية الرواية " وصيتكوا اخواتى لما تيجوا تجوزوا واحد منهم ما تجوزهمش غصب عنهم لحسن (حرام) (٤١) غاية فاقدة الدلالة لأنها مجرد هدف إصلاحى غير قابل للتحقق لأنه معتمد على قيم غير حقيقية وغير متمثلة ولا مقنعة ، هذا بالإضافة إلى كون هذه الغاية معادية للفن الروائى ، الذى لا يحتاج إلى الإرشاد الواضح والمباشر ، بقدر ما يحتاج إلى التجسيد العميق ، القادر وحده إلى توجيه القارىء تلقائياً نحو الأفضل والأكثر إنسانية .

من هنا يجمل القول التالى ليحيى حقى دلالة عميقة على حدود نص زينب " التى بدت كبيرة فى نصوص أخرى ليحيى حقى نفسه أو غيره من النقاد والمؤرخين . يقول يحيى حقى :

" قد تكون زينب قصة صادقة ، ولكنى اعتقد أن الدوافع إليها جاءت من فوق لتحت ، لا من تحت لفوق ، كما كانت عند المتقليدين... كنا كالمحمومين لا ينفس عنا إلا أن نهذى . لا نريد أن نقلد أدباء الغرب ، بل كنا نريد أن نعيش فى جوهم عندنا ، فى بلادنا ، وسط أهلنا ، مع شعبنا من الفقراء ، والمساكين أول الأمر لأنهم أقرب إلى قلوبنا من غيرهم " فرغم هذه النوايا الطيبة التى ينتهى بها النص ، فان الوسائل التى التى انتهجت لتحقيقها لم يكن من الممكن أن تحققها ، فان تنقل الجو الأوربى إلى مصر لا يؤدى إلى أن نعيش مع الفقراء

والمساكين ، ولن يوصلك الحل الفوقى إلى (تحت) الفقراء والمساكين ، ولاحتى إلى الأغنياء .

هل يمكننا الآن أن نقول أن ما لاحظناه بشأن المفهوم الكامن وراء الصراع فى النص ، باعتباره مفهوماً فوقياً تابعاً ، ممكن أن ينطبق على الخصائص الفنية للنص ، التى أشارت التحليلات السابقة إلى أنها تبعده عن أن يكون رواية بالمعنى الدقيق ، وعن أن يكون رواية مصرية حقيقية كما زعم بعض النقاد ؟ .

نعم يمكننا أن نقول ذلك . بصرف النظر عن العلاقة التى يحاول بعض النقادإقامتها بين زينب وبعض الروايات الفرنسية (٤٢) ، لأن القضية ليست قضية تأثير كمجال من المجالات التقليدية فى الأدب المقارن ، بل قضية تبعية ذهنية تغوص إلى الأعماق السحيقة لدى أبناء هذا الجيل من المثقفين البرجوازيين . فربما اطلع هيكل على " جولى أو الهلويز الجديدة " أو غيرها (٤٣) ، وربما تأثر ببعض عناصرها أو باطارها العام ، لكن هل نجح فى أن ينتج رواية فى قامة ما تأثر به ؟ يستحيل لأن مثل هذا الانتاج كان يحتاج إلى شروط أخرى تماماً أولها ألا يكون همه أن ينقل هذا النص أو هذا الإطار ، بل أن يستفيد منه ، إذا أمكن ، بعد أن يكون قد عايش تجربته هو الشخصية فى مجتمعه هو وحلمه العميق النابع من الاتصال الحميم بأحلام البشر ؟ لا أن يحلم حلماً مزيفاً مفروضاً عليه من الخارج ويحاول هو أن يفرضه على جماعته وعلى لغتهم وعلى شخصياتهم وأحداثهم . التقليد لا ينتج فناً بل صورة مشوهة وانتاج نوع أدبى جديد لا يتم بنقله عن الآخرين ، وإنما بوعى عميق بامكانيات الأنماط الأدبية الممكنة فى الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جمالياً فى هذه اللحظة . وهذا يحتاج إلى فنان عميق واع جمالياً بوضعه الاجتماعى والتاريخى والثقافى، ومدرك لتناقضات هذا الوضع ، وراغب فى المساهمة فى حل هذه التناقضات ، على مستواه الجمالى . وكل هذا ضد التبعية الذهنية التى عاشها هيكل وجيله وربما الأجيال التالية أيضاً .

الهوامش

١- فى البحث عن هوية روائية : نشأة الرواية العربية فى النقد العربى الحديث . بحث قدم فى المؤتمر الثانى للأدب المقارن ، بقسم اللغة الانجليزية كلية الآداب - جامعة القاهرة - ديسمبر ١٩٩٢ ، وهو قيد النشر فى أعمال المؤتمر .

٢- محتوى الشكل : نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب " مجلة فصول عدد ربيع ١٩٩٣ .

٣- راجع تحليلات لهذا النص فى دراستنا " محتوى الشكل فى حديث عيسى بن هشام " منشور بمجلة كلية الأداب - جامعة القاهرة العدد ٥٩ سبتمبر ١٩٩٣ .

٤- نعتمد فى هذه الدراسة على طبعة دار المعارف للرواية ، وهى الطبعة الثامنة الصادرة سنة ١٩٧٩ .

٥- الرواية ص٧-٨

٦- نفسه ص٩-١٠ . وتمييز النصوص من عندنا .

٧- نفس المصدر والصفحة .

٨- نفسه ص١١ .

٩- نفسه ص١٠ .

١٠- راجع عن هذه القضية تشبيه الحاتمي للقصيدة بحبات العقد ، ومناقشتها لها فى كتاب " البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ، دار شرقيات ، القاهرة ١٩٩٣ ، الفصل الأول .

١١- فى صفحة ٤٠ من الرواية يلتقى حامد بزينب فيشعر أنها غائبة الذهن فيخبرنا الراوى العليم : أن قلبها ليس بيدها ، وهذا ما يمنعها من الاستسلام لحامد ، ولكن زينب فى نفس الموقف وفى الصفحة التالية مباشرة تعلق " أنها مسرورة ، وأن لاشىء قد جاءت به الأيام " . مما يدل على أن تعلق زينب بابراهيم كان فى بواكيره الأولى ، بحيث يجوز للفتاة ألا تكون على يقين منه بعد . وفى صفحة ٤٨ نجد إشارة إلى أن حامد قد سمع أن زينب سوف تخطب إلى حسن . حدث هذا فى يوم العيد ، وكان الحدث الأول مساء اليوم السابق على الرقفة ، أى أن المفاصل بين الخبرين لايزيد عن ثمان وأربعين ساعة .

١٢- الرواية ص٢٩١-٢٩٢ .

١٣- نفسه ص٢٦-٢٧

١٤-نفسه ص٢٣٧ .

١٥- نفسه ص٢٥٥ .

١٦- نفسه ص٢٥٦ .

١٧- نفسه ص٢٥٨ .

١٨- نفسه ص٢٥٧ .

١٩- راجع أزمته وصراعه إزاء علاقته بزينب وغيرها صفحات ١٧٠ ، ١٧٤ .

٢٠- راجع حول هذه المشكلة كتابنا : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ، مرجع سابق الفصل الأول .

٢١- الرواية ص٥٠-٥١ .

٢٢- نفسه ص١١١ ، ١١٣ .

٢٣- راجع عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ط٢ دار المعارف بالقاهرة ، القاهرة ١٩٧٩ ص٧٣ .

٢٤- راجع رسالته الثانية ص٢٦٦ من الرواية .

٢٥- نفسه ص١١٣ .

٢٦- ليس صحيحاً أن نظرية المحاكاة ، أو تجلياتها الأدبية (الكلاسيكية) قد قدمت نقلاً مرآويا للطبيعة بحيث تقدم الطبيعة كما هى ، فالحقيقة أنها كانت تحاكى " مثلاً " للطبيعة عند أفلاطون ، وتحاكى " طبائع " البشر أى مبادئهم عند أرسطو . أما فى الأدب فقد كانت تحاكى مثلاً للطبيعة وليس الطبيعة ذاتها . فلم يكن شوقى يصف الطبيعة التى يراها ، بل كان يصفها كما تصور أن البحترى كان يراها ، ونستطيع هنا أن نقول أن هيكل كان يصف الطبيعة كما رأى الفرنسيون يصفونها . وكما يجب أن يراها قراء الأدب الفرنسى ، وهذا بالطبع أدى إلى مشاكل فنية ضخمة - سنعالجها فى سياق البحث .

٢٧ - الرواية ص٢٥١ .

٢٨- راجع هروب حامد إلى الطبيعة واستمتاعه بها بدلا من المحبوبة ، ص ١٣٥ .

٢٩- نفسه ص١٨ .

٣٠- نفسه ص١٣٨ .

٣١- نفسه ص٢٥٦ - ٢٥٧ ، راجع مناقشتنا لهذه القضية من قبل فى الدراسة .

٣٢- يرى كثير من النقاد هذا الصراع بين المقالة والنثر الفنى ، وإن كانوا ينتهون إلى أن الرواية تنتصر، راجع على سبيل المثال : على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية المؤسسة المصرية العامة للنشر ، القاهرة ١٩٦٤ ـ ، ص٣٨ - ٣٩ .

٣٣- هناك إشارة وحيدة فى رسالة حامد ص٢٤٩ إلى مرور عامين بين بداية حبه (؟) لعزيزة واختفائه . أما بالنسبة لموت زينب فلا نعرف هل حدث هذا فى نفس الوقت أم لا ؟ .

٣٤- الرواية ص٢٤ - ٢٥ .

٣٥- نفسه ص٣٠ - ٣٣ .

٣٦- نفسه ص١١٦ - ١١٩ .

٣٧- نفسه ص٧٤ .

٣٨- نفسه ص٨٠ .

٣٩- راجع أمينة رشيد : معنى الحرية فى قراءة هيكل لروسو . فى كتاب دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى . دار القاهرة للنشر والتوزيع . القاهرة ١٩٨٣ ص٥٧ .

٤٠- نفسه ص٥٩ .

٤١- الرواية ص٣٠٥ .

٤٢- يحيى حقى فى فجر القصيدة المصرية يرى ثمرة قراءة بول بورجيه وهنرى بوردو وأميل زولا .

٤٣- راجع : أحمد درويش : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق . دار الثقافة العربية القاهرة ١٩٩٢ ، الفصل الأخيرة .

تغير الحساسية الأدبية وتحولات الخطاب الروائى العربى

صبرى حافظ

تطرح مجموعة المقاربات المنهجية الجديدة التي فتحت وعي النقد الأدبى ، على مجموعة كبيرة ، من آليات عمليتي الإبداع والتأويل القصصيين على السواء ، عددا من الأسئلة الجوهرية على دارس الخطاب الروائي العربي. وهي أسئلة لا تتناول منهجية البحث ، ولا طريقة تناول الأعمال الروائية وحدها، بل تتجاوزها إلى طبيعة العلاقة الشائكة بين هذه النصوص والواقع الذي صدرت عنه، وحتى إلى ضرورة تمحيص الأدوات المنهجية ، والمصادرات القديمة التي كانت تنطلق منها عملية البحث المعرفي ذاتها . لأن هذه المقاربات ، قد تبلورت في سياق مجموعة من التغيرات الشاملة التي انتابت مناهج البحث في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، وبدلت استقصاءاتها الجديدة ، طريقة تعاملنا مع الأدب والواقع على السواء. فبعد أن استنامت الإنسانيات والعلوم الاجتماعية لفترة طويلة لدعة الثقة في المناهج التى تبلورها العلوم الطبيعية والنسج على منوالها طوال القرن الماضي وحتى العقود الأولى من هذا القرن، بدأت تنفض عن نفسها هذا الكسل القديم وتطرح إسئلة مقلقة حول جدوى هذا المسار. وقد استلهمت النظرية الأدبية هذه الصحوة المنهجية وأخذت تخط لنفسها طريقا مغايرا يستقي مرجعياته الأساسية ، من دراسة حركية الظاهرة الأدبية والتعرف على تحولاتها الداخلية، وليس من محاكاة ما استخلصته الحقول المعرفية الأخرى وتطبيقه على الأدب مع إدخال التحويرات اللازمة عليه. ويجعل من الاهتمام بالعناصر النصية، وطريقة تقديمها، وصيغ تشكلاتها في العمل الأدبي مجال اهتمامه الأول، وسبيله الأساسي للوصول إلى أي استقصاءات نظرية تبرر كشوفها من خلال الظاهرة الأدبية نفسها، وليس باللجوء إلى مرجعيات غريبة عليها . ولم يتحقق لها ذلك إلا من خلال تمحيصها الدقيق للتصورات النقدية القديمة حول الأدب ووظيفته الإنسانية ، ودوره الاجتماعى . ولأن هذه الدراسة تسعى إلى التعرف على التحولات التي انتابت الخطاب الروائى العربى نتيجة لتغير الحساسية الأدبية فانها تستخدم فى سعيها ذاك كشوف النظرية النقدية الحديثة ومقارباتها المنهجية الجديدة.

فغاية النظرية الأدبية الحديثة لدى مؤسسى إضافاتها الجوهرية على مد تطورها المعاصر هي إرهاف وعى الأدب بذاته حتى يمكن الاعتداد باستقصاءاته الإنسانية والاجتماعية حول أى شيئ خارجه. وكأنها تعود من جديد إلى تطبيق المقولة السقراطية الخالدة «اعرف نفسك » على كل شيئ فيه، بما في ذلك موضوع بحثها نفسه. فمركزية النصي في النظرية النقدية

الحديثة لم تتحقق، كما يشاع عنها، على حساب مركزية الإنساني في النظريات السابقة، ولا حتى على حساب فصم عرى علاقة هذه النصوص مع الواقع، وإنما من خلال إرهافها بمنهج مغاير لتلك المركزية وهذه العلاقة. لأن هذه النظرية النقدية أو الأدبية الحديثة التي بدأت إضافاتها النظرية مع التحول الكبير في النظرة إلى اللغة على أيدي فرديناند دي سوسور في العقد الأول من هذا القرن، ثم تواصلت مع كشوف الشكليين الروس وأعمال ميخائيل باختين المبهرة في العشرينات، وإنجازات مدرسة براغ النقدية واستقصاءات مدرسة كيمبريدج الانجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية في الثلاثينات، وكشوف لوكاتش ومدرسة جينيف ومدرسة النقد الجديد الأمريكية في الأربعينات، وجهود جريماس وبارت وجولدمان والبنيويين الفرنسيين في الخمسينات، وصولا إلى استقصاءات التفكيكيين ومدرسة جامعة ييل الأمريكية في الستينات، ومحاولات ما بعد البنيوية في السبعينات والثمانينات،(١) هذه النظرية النقدية إذا ما أخذت على أنها نشاط كلي متكامل ودائم التحول تنطوي برغم اهتمامها البالغ بما سماه رولان بارت(٢) بمسئولية الصيغ أو الأشكال الأدبية responsibility of forms على مجموعة من الرؤى والقيم الإنسانية التي تشكل مفهوما كاملا للإنسان ومنظومة متكاملة من التصورات المتعلقة بالقيم الأخلاقية والفلسفية بالمعنى التقليدي والإنسانى القديم لهذا المصطلح. لأن من العسير، أو بالأحرى، من المستحيل على أي تصور نقدي للأدب أن يخلو من تصور فلسفى للإنسان وللواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه مهما كان انشغال هذا التصور بالعناصر التي تهب العمل الأدبي أدبيته، لا بتلك التي تنشغل بمرجعيته أو تبلور دوره الفلسفى أو الاجتماعى، كما كان الحال فى النظريات النقدية القديمة من أفلاطون وحتى كروتشه. لأن جوهر التغير الذي انتاب الخطاب النقدي فى هذا القرن وجه جل عنايته إلى منهجية التناول النقدى والطريقة التى يتعامل بها مع النص الأدبى ومداخل هذا التناول، أكثر مما انتاب التعليلات والتبريرات الفكرية والفلسفية للعملية النقدية، وبالتالي للعملية الإبداعية ذاتها.

لكن هذا التحول الذى يتجلى فى التركيز على المقتربات المنهجية لتفسير علاقة النص الأدبى المعقدة بكل أطرها المرجعية ينطوى على أجوبته الخاصة على كل أسئلة الأدب المعرفية والفلسفية والإنسانية وتصوراته المهمة عنها. كما ينطوى على العلاقة المهمة والجوهرية بين استقصاءات النظرية الأدبية الجديدة والواقع كمفهوم فلسفى مركب بالدرجة الأولى. فتناول العلاقة الخاصة بين الأدب والواقع لابد أن يأخذ فى اعتباره أننا نتعامل مع مجال نوعى

محدد، تختلف طبيعة تناوله لتلك القضية الحساسة عن تناول العلوم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المباشر لها. لأن تناولها لهذه القضية لابد أن يتجلى بأشكال غير مباشرة فى تناولها للمجال النوعى الذى تستهدف التعامل معه، وهو التصور النقدى للأدب والتعامل التطبيقى معه. فكل نشاط إنسانى مهما بلغت درجة تخصصه أو انشغاله بهمومه النوعية المحددة ينطوى على مجموعة من المصادرات الأساسية والفلسفية حول الإنسان، وبالتالى على فهم معين لعلاقته بالواقع الذى يتعامل معه، ويصدر عنه، ويسعى إلى الفاعلية فيه. ولا يمكن لنا سبر طبيعة التغيرات التى انتابت موقف الأدب والتنظير له من الواقع دون تمحيص تلك المصادرات الفاعلة وغير المعلنة عادة فيه. وحتي تكشف هذه الدراسة عن طبيعة هذه التغيرات فى مجال استقصاء النظرية الأدبية لطبيعة العلاقة بين النص الأدبى والواقع الذى يتعامل معه ويتغيا الفاعلية فيه، عليها أن تتعرف بداءة على كيفية حفاظ تجليات الردود النظرية المختلفة على المعضلة الأفلاطونية على مجموعة من المصادرات التى عرقلت صياغة فهم أدبى متميز لهذه العلاقة بالغة التعقيد، وكيف واجهت التغيرات الجديدة، التي انتابت النظرية الأدبية مع ما دعوته مرة بالانفجارة النقدية الحديثة، هذه العراقيل وشاركت فى الإجهاز عليها. فالتعرف على أداة البحث النقدى وما انتابها من تغير هو المهاد الضرورى لأى دراسة جادة لتغير الحساسية الأدبية وتحولات الخطاب الروائى التى استهدفت استيعاب تلك التغيرات والتعبير عنها. كما أن تمحيص المصادرات التي انطوت عليها المناهج النقدية القديمة، وهي المناهج التي تعامل بها النقد العربى مع الظاهرة الروائية حتى وقت قريب، هو المهاد الضرورى لبلورة مصادرات مغايرة والتعرف آليات عملها وحركيته، وسبر دوافعها المنهجية الأصيلة.

١- التنظير النقدى والمعضلة الأفلاطونية

فالتغيرات التي انتابت النقد الأدبي فى تعامله مع الظاهرة الأدبية نظريا وتطبيقيا، وفى صياغة العلاقة بين تحولات النص الأدبى الداخلية وتحولات الواقع الاجتماعى، الذى يصدر عنه ويتعامل مع متغيراته، ويسعى إلى الاضطلاع بدور مهم فيه، على أسس جديدة تضرب بجذورها في أرض الإشكاليات النقدية المزمنة والتي بلورتها مسيرة السعي النقدى إلى حل ما دعاه ديفيد ديتشيز بالمعضلة الأفلاطونية. وهي تلك المعضلة التي استأثر الرد المباشر أو غير المباشر عليها بالكثير من دفاعات النقاد عن الشعر خاصة، والأدب بصفة عامة، منذ أن أقام أفلاطون جمهوريته الأخلاقية، ونفى منها الشعراء، وشكك في مصداقيتهم، وفي قدرتهم على

نقل رؤاها المثالية إلى القراء. فقد كان مفهوم أفلاطون للأدب أو بالأحرى للشعر، إذ كان الشعر في المراحل الأولى من تطور النظرية النقدية هو الممثل الأكبر للأدب أو البديل الدائم عنه، جزءا لا يتجزء من تصوره المعرفي أو الابستمولوجي للعالم. لأن «اعتراض أفلاطون الأول على الشعر اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة. فإذا كانت الحقيقة تتكون حقا من المثل التي ليست الأشياء إلا انعكاسا أو محاكاة لها، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء، إنما يحاكي ما هو محاكاة، وهكذا ينتج شيئا يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة». (٣) وقد صاغ أفلاطون اعتراضاته على الفن في ثلاث نقاط أساسية: أولاها أنه محاكاة لمحاكاة، يجهل صاحبها الاستعمال الصحيح للشئ الذى يحاكيه وطبيعته. وقد انصب الجدل في هذا الاعتراض لأمد طويل لا على رفض مسألة المحاكاة نفسها، وإنما على التسليم بها ثم الدفاع عن قدرة الفن على الاضطلاع بها، وعلى معرفة الفنان الحقة بما يحاكيه. وقد ظلت أطروحة المحاكاة تلك من المصادرات الفاعلة في جل المناهج النقدية التي تعاملت مع النص السردي لأمد طويل. وثانيتها أنها محاكاة تستغل قسما وضيعا من الملكات الإنسانية من أجل إرضاء الجمهور، ومن هنا فانها لا تعالج الحقائق الأساسية للأشياء باتزان وهدوء وحكمة، بل تعالج مظاهرها السطحية بنزق. أما ثالثتها فهى أن الشعر يقيت العواطف ويرويها بدلا من أن يصيبها بالجفاف، وفى هذا الاعتراض تصور أفلاطونى واضح يزري بالعاطفة لحساب العقل الذي يشكمها بالتروى والحكمة. وكل هذه الاعتراضات الثلاثة مرتبطة بأن الشاعر لا يصدر عن عالم المثل، أو عن عالم الواقع، وإنما عن الوحى الذى تلهمه به عرائس الشعر، وما أدراك ما عرائس الشعر. وقد كان على النقد أن ينتظر قرونا عديدة حتى يرفع الرومانسيون هذا الغبن الذى وقع على العاطفة وعلى عرائس الشعر. ثم يأتى بعدهم الاجتماعيون ليمنحوا صلابة عالم الواقع الصدارة على عالم المثال الأفلاطوني الهش، دون أن يتحدى أى من التيارين المصادرات الأساسية المتعلقة بموضوع المحاكاة، إذ ظلت فاعلة في فكرهما النقدى برغم كل ما انتابها من تحولات.

منذ ذلك التاريخ البعيد ومنظرو الأدب يحاولون الدفاع عنه إزاء تلك الاتهامات الأفلاطونية الجائرة. فبرره أرسطو بأنه لا يعبر عن الواقعى أو المتعين وإنما عن الممكن والمحتمل وفقا لقوانين الضرورة والاحتمال، ومن هنا كان الأدب أكثر فلسفية من التاريخ لأنه يعبر عن الإنساني والعام من خلال الفردي والخاص. فعلى الشاعر عنده أن يفضل المستحيلات المحتملة والمقنعة، على الوقائع الممكنة غير المحتملة وغير المقنعة. لأن المحتمل

غير الممكن قد يعكس من خلال منطق احتماليته، وانطواء هذا المنطق على أسباب وجوده، حقيقة أعمق من تلك التي يقدمها الممكن غير المحتمل. وجعل أرسطو من البنية العضوية للعمل الأدبي بتراكبها وتعقيدها وانطلاقها من الخلق الإبداعي مصدرا للكشف عما هو جوهري في الواقع والمعرفة على السواء، رابطا بين الفن كشكل والفن كمعرفة. كما قدم من خلال النظام النسقي المحكم لفنون الشعر عنصرا آخر ينفي اعتباطية الإيحاء ودور عرائس الشعر العشوائي عند أفلاطون، ويقيم العمل الأدبي على أسس معرفية ونسقية خالصة، كاشفا عن تبدي الحقيقة من خلال البناء قبل تجليها في الموضوع ذاته. لأن لجوء أرسطو إلى إيضاح العمل الأدبي عن طريق التصنيف، وبحثه في أسس كل نوع فني وخصائصه، وضع الرد على اعتراضات أفلاطون على طريق جديد يكتشف وظيفة الأدب ويبرر دوره من خلال التعرف على ماهيته واكتشاف آليات عمله الداخلية. ويجعل من مسألة البحث في خصائصه أفضل رد على اعتراضات الرافضين له. حيث يضع الإدراك الخيالي للحقيقة في مرتبة أعلى من المعرفة العملية والصدق الحرفي الذي فضله أفلاطون من خلال تصنيفه للصانع في مكانة أرقى من تلك التي يحتلها الفنان في جمهوريته. ناقضا بذلك إحدى مصادرات أفلاطون الأساسية التي تفترض الفصل بين التعبير والمعبر عنه، وبالتالي بين التصور المتعين في العمل الأدبي وتصور مثالي ثابت ومطلق ولا سبيل إلى تغييره. لهذا كله يعد أرسطو هو الأب الحقيقي للنقد وللنظرية الأدبية الحديثة على السواء. فقد أقام رده على المعضلة الأفلاطونية على أسس نصية صرفة، ورفض جوهر مسألة المحاكاة طارحا فكرة الإبداع في مواجهة تصوراتها النسخية القاصرة. كما وسع من أفق مفهوم الواقع ولم يجعله قاصرا على الواقع المتعين فحسب، وإنما على الممكن والمحتمل، أي على اكتشاف المنطق الذي يحكم حركية الواقع والتعامل معه لا مع تجلياته المتعينة، وهو الأمر الذى كان باستطاعته أن يفتح الباب على مصراعيه أمام علاقة جدلية خلاقة بين الأدب والواقع. ويجعل الفن مبدعا لواقع مواز وفريد، لا يقل أهمية عن الواقع المتعين والمحسوس.

لكن هذا التوازن الأرسطى الدقيق بين الجانبين المعيارى والفكرى في العملية النقدية سرعان ما غاب عن أفق التبريرات التالية فنحا هوراس صوب الجانب النفعى للأدب، بينما أكد لونجينيوس على الجانب الجمالى منه، وأدخل القارئ أو السامع، أو بالمصطلح المعاصر المتلقى ، لأول مرة إلى العملية الفنية فجعل استجابته للعمل الأدبي، وتحريكه للعناصر السامية فيه أحد مبررات الفن عنده. وحاول دانتى المزاوجة بين العناصر الفكرية والجمالية فى

العمل الأدبى ، بينما أبرز بوكاشيو في رسالته عن دانتى البعد التعليمى للأدب. واستمر الأمر على هذا المنوال في تبريرات الأدب المختلفة حتى جاء فيليب سيدني فحاول الرد على المعضلة الأفلاطونية مباشرة بعقد صلة الشاعر بعالم المثل لا بعالم الوقائع، وبالتأكيد على أن العالم الذي يبدعه الشاعر أفضل من عالم الحقيقة. لأنه لا يحاكى الأفكار كما تنعكس شاحبة في عالم الحقيقة، ولكن كما تتراءى له في صورتها المثالية. لأن الشاعر عنده لا يحاكى بالمعنى الأفلاطونى للمحاكاة، وإنما يبدع عالما من المثل الخالصة قادرا على إغواء القارئ بمحاولة محاكاته. ومن هنا ابتكر مصطلح العدالة الشعرية Poetic Justice التي تعاقب الشرير وتكافئ الخير. وهذا ما جعله يضع الشاعر في مكانة أسمى من تلك التي يحتلها المؤرخ أو الفيلسوف، وكأنما ينتقم من أفلاطون الذى أزرى به، لأن عمل الشاعر ينطوى على عملهما معا ويتجاوزه. وقد استفاد سيدنى فى تبريره للفن من كل من أرسطو ولونجينيوس، وإن أحال الوجوب الاحتمالى عند الأول إلى وجوب أخلاقى، والإغواء الجمالى عند الثانى إلى عدالة شعرية تحكمها المقاييس الأخلاقية والإنسانية الصارمة. مما جعل عمل الفنان عنده ليس محاكاة العالم الواقعى، بل خلق عالم جديد للجمهور يساعده على تحسين نفسه وواقعه معا بمحاكاته. دامجا بذلك فكرتى التعليم والإثارة في فكرة الإبداع التي تنهض لديه على المفهوم الأفلاطونى للمحاكاة. هذا فضلا عن أنه يبلور فكرته عن الإبداع بشكل قيمى كما فعل أفلاطون ، أكثر مما يفصلها بشكل استقرائى كما هو الحال عند أرسطو. وهذه العودة إلى الأفلاطونية على حساب الأرسطية هي التي حالت دون تأسيس سيدنى لعلاقة جديدة بين الفن والواقع تحل معضلة المحاكاة وتتجاوزها.

واستمر الحال بعد ذلك من أدموند سبنسر حتي بن جونسون وويستر وميلتون ودرايدن وبوب وجوته وشيللر ووردزورث وكوليردج وشيلي وهوجو وبيلينيسكى وتين وسانت بيف وبيتر وزولا وكروتشه يتحرك بندول التبريرات بين الأخلاقى والاجتماعى والتعليمى تارة إلى الجمالي والفلسفى والسامى تارة أخرى.(٤) يدخلون عليها جانب الذوق مرة، ومسألة التقاليد الأدبية أخرى ، وضرورات الواقع الاجتماعى أو التاريخى ثالثة، ولكن تظل المسألة في كل الأحوال مرتبطة بتبرير الأدب إزاء اتهامات مفترضة بلا جدواه أو لا أخلاقيته، وتظل مسألة المحاكاة هي مدار الجدل مهما اختلف منهج تناولها، ومهما كانت ألمعية الناقد في ابتكار صياغاتها. وهذا ما دعا ديفيد ديتشيس إلى الزعم بأن التنظير للأدب لم يتخلص من إسار المعضلة الأفلاطونية لأمد طويل. لأن تقديم درايدن لفكرة التعرف recognition وجونسون لفكرة

الطبيعة العامة general nature أراد أن ينقل الوظيفة التعليمية للأدب من مجال الإقناع إلى طرح الأدب لنفسه كمعرفة، أو كضرب متميز من ضروبها يتسم بالصدق والحيوية ولكنه لم يقم بالخطوة الضرورية نحو إعادة صياغة أسس فكرة المحاكاة ذاتها. بينما ركز الرومانسيون من وردزوورث حتى كروتشه على مبدأ اللذة وعلى قدرات الشاعر الخاصة على تجسيم المبادئ الأساسية التي تنبثق من عقل الإنسان ومبادئ الطبيعة على السواء ووضعها في صورة ملموسة حسية تتضافر فيها اللذة مع الحكمة. وطرحوا في هذا المجال معرفة الشاعر الحدسية في مواجهة معرفة الفيلسوف العقلية أو الإدراكية. (٥) لأنه إذا كان الإحساس انفعال فإن الحدس لديهم، أو ما سماه كوليردج بالمخيلة الثانوية، نوع من الفعالية الراقية، خاصة حينما يعبر عن نفسه في عمل فني. وقد استطاع كوليريدج وشيلي وكروتشه من بعدهما أن يكشفوا عن الانسجام الحتمى بين مختلف أجزاء العمل الفنى ، وعن الطاقة الموحدة التى تحقق الانسجام بين مختلف عناصره. لكن هذا التناول المهم لانسجام عناصر العمل الفنى في بنية متكاملة ظل قائما على نوع من التسليم الضمنى بجوهر فكرة المحاكاة الأفلاطونية بالرغم من التناقض مع جل تجلياتها.

وقد واصل النقد التقليدي هذا المسار الذي ينطلق من الرد على اعتراضات واقعية أو مفترضة أو حتى متوهمة على مشروعية الأدب، وليس من البحث في حقيقته المتفردة. بل وواصل هذا المنحى بعد أن اتجه النقد إلى تأسيس مشروعه المعرفى على قاعدة من العلم منذ منتصف القرن الماضى ، فبرره ماثيو آرنولد في أواخر القرن الماضى في مواجهة تصور نوع من التناقض أو النفي الذي يطرحه عليه العلم. لكن تنامي الاهتمام بالعلم منذ النصف الثانى للقرن الماضى غير من هذا المسار بشكل جذرى ، ووضع البحث الأدبى على الطريق الذى راد خطاه إلى ساحة النظرية النقدية الحديثة. فمنذ منتصف القرن الماضى سعى النقد إلى تأسيس استقصاءاته على إنجازات العلم فى محاولة لإكساب الظاهرة الأدبية صلابة الظاهرة العلمية وموضوعيتها .فما أن نشر تشارلز داروين (١٨٠٩-٨٢) كتابه المهم عن أصل الأنواع والاختيار الطبيعى On the Origin of Species by Means of Natural Selection عام ١٨٥٩ حتى شرع سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣) في بلورة منهج نقدي يقوم على أثر البيئة والعوامل الوراثية، بل إن تين نفسه كرس السنوات العشرين الأخيرة من حياته لكتابة عمل ضخم على غرار كتاب داروين يحمل عنوانا مماثلا هو أصول فرنسا المعاصرة Les Origins de la France contemporaine. وما أن كتب كلود برنار

(١٨١٣-١٨٧٨) كتابه الشهير عن الطب التجريبى Physiologie expérimnetale (٦) عام ١٨٦٥ حتى طلع علينا أميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) بكتاب مماثل يحمل عنوان الرواية التجريبية Le Roman expérimental عام ١٨٨٠. واستمرت بعد ذلك استعانة النقد الأدبي بصورة أكبر بمنجزات العلوم الإنسانية من الاجتماع والاقتصاد إلى علم النفس وعلم الإنسان (الانثروبولوجيا). وإذا كان الاعتماد على استخلاصات العلوم التجريبية فى تأسيس المشروع الأدبى لا يختلف كثيرا من حيث منطلقه الفلسفى عن الاعتماد على الفلسفة والعلوم الاجتماعية، فانه مضى بمشروع التنظير للأدب خطوة مهمة فى الطريق صوب مزيد من العلمية والمعيارية في التحليل الأدبى.

٢- الأساس المعرفى للمقاربات النقدية الحديثة

لكن هذا النمط الذى استقت فيه مناهج النقد الأدبى والعلوم الإنسانية استقراءاتها ومشروعيتها من مرجعية المناهج الطبيعية سرعان ما تعرض لمجموعة من الضربات القاصمة في القرن العشرين بعدما ثبت إخفاقه فى التعامل مع الظواهر الاجتماعية والثقافية المعقدة التي تتبدى الكثير من ملامحها عبر اللغة ومن خلال آلياتها. فبعد أن سيطرت السلوكية على علم النفس لسنوات طويلة أفسحت المجال الآن أمام استقصاءات العمليات الإدراكية والفعل الإرادي والتصرفات القصدية. وبعد أن تطورت الدراسات اللغوية من سوسور وأجدن وبلومزفيلد حتى تشوميسكى طرحت الكثير من إشكالياتها على العلوم الإنسانية. وأصبح من الصعب على دارس العلوم الإنسانية عامة، والأدب خاصة أن يفصل بين الذات والموضوع بتلك الطريقة الصارمة التى اعتاد من سبقوه القيام بها دون أي شك أو تردد. وكانت دراسة هذه العملية الإدراكية هى مناط البحث في أكثر من مكان فى وقت واحد، وهي ما فتح الباب على مصراعيه لعودة المعيارية إلى النقد الأدبى من جديد، وبطريقة لم يسبق لها أن تحققت منذ تأسيس أرسطو لقواعد النقد الاستقرائي والمعيارى فى كتابه العظيم (فن الشعر). لأن الشك الذي أراقته طرائق البحث الحديثة على مصداقية الأحكام الوثوقية السابقة عن الأدب والواقع رد البحث إلى إرهاف أدواته الوصفية والتحليلة والاستقرائية، بدلا من الاستمرار فى إصداره لأحكام القيمة بكل ما تنطوى عليه من تصورات تعميمية عن العالم والإنسان، مهما كانت روعة ما تتسم به من حسن القصد، فان قدرتها على الصمود في وجه الأسئلة الجديدة عن دوافع الأداة ومدى تدخل الذات في الموضوع محدودة إلى أقصى حد. وكان الحل هو التعمق في البحث عن الخصائص النوعية التى تتشكل عبرها ماهية كل مجال نوعى من مجالات

النشاط الإنسانى باعتبار أن المعرفة النوعية المتفحصة هى الطريق الوحيد لأى معرفة صلبة. وكان هذا هو المنحى الذى اختطه دى سوسور في دراسته المهمة للغة عام ١٩١٦ (٧) وفيكتور شكلوفسكى فى بحثه الشهير عن «الفن كأداة Art as Devicea عام ١٩١٧ والذى فتح الباب أمام استقصاءات الشكليين الروس المبهرة، وما تلاها من بحث جاد فيما اصطلح على تسميته الآن بعد أن بلغت تراكماته حدا كبيرا، بالنظرية الأدبية أو النقدية الحديثة.

وأود هنا أن أشير إلى الدور البارز الذي تحتله محاولة أ.أ. ريتشاردز في عشرينات هذا القرن للاقتراب بالنقد من مدارج العلم بتطوير نظرية سيكلوجية فى القيمة، ونفى كل التعميمات والتهويمات الجمالية من ساحة العملية النقدية، وربط التأثير الذى يحدثه العمل الأدبى بتصورات محددة فى علم المعنى semantics ومعنى المعنى الذي بلوره مع أوجدن،(٨) وبالتمييز بين أنواع مختلفة من المعنى واستعمالات متباينة للغة، فى هذا المجال. ليس فقط لأن كثيرا من الدراسات النقدية تغمطهما حقهما وتتغاضى عن إنجازهما الكبير فى تطوير البذور الجنينية للإشارية semiotics في أعمال فرديناند دى سوسور، ولكن لأنهما وضعا مجموعة من اللبنات الأساسية في صرح البناء النقدى الحديث فيما يتعلق ببحثه في علاقة الأدب بالواقع. فقد أدى اهتمام ريتشاردز وأوجدن بالمعنى وبأنواعه المختلفة إلى العودة من جديد إلى المنهج الأرسطى فى الرد على المعضلة الأفلاطونية. لأن تأسيس قضية التعامل مع الأدب وغيره من النظم الترميزية sympolic systems والتي عرفت فيما بعد بالإشارية Semiotic فى ساحة التحليل اللغوى كانت من الأمور التى ساعدت على إعادة طرح قضية علاقة الأدب بالواقع من خلال منظور لغوى يأخذ فى اعتباره لغوية كل الأطر المرجعية التى تتعامل معها الظاهرة الأدبية. كما أن بحثهما فيما سماه بعلم الترميز أو علم الرموز في عنوان كتابهما جعل عملهما موازيا لعمل فرديناند دى سوسور والشكليين الروس ومكملا له. فقد مكنتهما عودتهما في الفصل الثاني من كتابهما (٩) إلى الثقافات الشرقية التي تحتل فيها الكلمة مكانة توازى مكانة الفعل في الثقافة الغربية من فهم ما تنطوى عليه قدرة الكلمات السحرية فى الرقى والتعازيم من استحضار واقع ما أو تخليقه فى غيبة أى حضور فعلى له، ودون أن تقل فاعلية الواقع المستحضر أو المتخلق عبر الكلمات عن الواقع الفعلى إن لم تفقها فى كثير من الأحوال. والعكس كذلك، أى تغييب واقع حاضر ونفى أى فاعلية له. وقد أقاما تعليلهما لهذه القدرة الكبيرة للكلمات على أساس نظام محكم للعلامات يقوم فيه تواتر السياقات أو تواتر الخبرات بدور أساسي في عمليتى التوصيل والتأويل. لأننا «إذا ما

اعترفنا بأن الخبرات تتسم بالتواتر، أى أنها تأتى إلينا فى سياقات متماثلة إلى حد كبير، فاننا نكون بذلك قد حصلنا على ما تتطلبه نظرية الإشارات Theory of Signs وما اعتمدت عليه نظرية العلل أو المسببات فى توطيد مكانتها. ويتفاوت المدى الزمانى والمكانى لهذه السياقات بتفاوت الخبرات نفسها ... ولا يمكن تأويل أى رسالة إلا من خلال تواتر السياقات ذاك»(١٠). ولأن تواتر السياقات ينطوى عندهما على تأسيس عملية التوصيل على ابتعاث خبرات سابقة ترتبط بها العلامة في عملية تأويل دلالتها، فان تغير هذه الخبرات يؤثر على تلقينا للدلالات ويربط تأويلها بتباين المتغيرات التى تطرأ عليها. وبذلك تنهض العلاقة المعقدة بين أي إشارة أو علامة ودلالاتها، وسنعرف فيما بعد أن العمل الأدبي برمته هو الآخر إشارة أو علامة في حقل تأويلى مغاير، على طبيعة التغيرات التي تنتاب هذه الخبرات أو السياقات المتواترة. كما أن تركيز ريتشاردز، وتلاميذه من بعده،(١١) على النقد التطبيقى، واهتمامه باستجابة المتلقي للنصوص، والدخول فيما دعاه بعقل النص، فتح الباب أمام تحليل جديد للنصوص وفق معايير نصية خالصة. وقد وجدت أفكارمدرسة كيمبريدج تلك أصدا ها النصية أو بالأحرى التناصية الواهنة لدى إليوت في «التراث والموهبة الفردية»، ولدى نقاد مدرسة النقد الجديد الأمريكية من بعده، أو عند جون كرو رانسوم فى جسد العالم (١٢) الذى يميز فيه بين أنواع الشعر وفقا لموضوعاتها ومنطلقاتها أو للتحليل الأنطولوجى لها من شعر عضوى أو أفلاطونى أو ميتافيزيقى. ويقيم فيه تناظرا بين الصيغ الفنية والجمالية والأشكال الاجتماعية والاقتصادية المختلفة التى يتناقلها المجتمع ويتوارثها جيلا بعد جيل. كما أنه يربط هذه الصيغ بأنساق شفرية تتحكم فى تناقلها وفى كل عمليات التوصيل التى تتم عبرها.

لكن النقلة المنهجية التي خلصت الأدب من سلبيات المقاربات القديمة كانت تلك التى تحققت على أيدى الشكليين الروس فى عشرينات هذا القرن وما قبلها بقليل. لأن انطلاقها من البحث عن أدبية الأدب وطموحها إلى الكشف عن ماهيته هو الذى طرد من أفق الاستقراء الأدبى كل أسئلة المعضلة الأفلاطونية التى سيطرت على مسيرة النقد لعدة قرون. فلم يعد الأدب معها مشغولا بالدفاع عن نفسه إزاء اتهامات حقيقية أو متوهمة، أو مهتما بتبرير ذاته أو دوره. لأن منطلق البحث الأدبى الجديد ينطوى على مصادرة مهمة ترى أن الأدب نشاط إنسانى برر نفسه بالفعل من خلال استمراره وفاعليته عبر الحياة الإنسانية على مر العصور. فلم نعرف تاريخيا، منذ المجتمعات البدائية وحتى اليوم، بوجود حياة إنسانية لم يكن لها

نشاطها الفنى أو الأدبى، منذ رسوم إنسان الكهوف المدهشة، وحتى أحدث الأعمال الفنية والأدبية المعاصرة. وهذا الوجود التاريخي للأدب هو الذى ينفي عن دائرة البحث أسئلة الوجود، ودوافع تبرير نشاط صمد لعوادي الزمن واستمر برغم كل متغيراته. وكان من الطبيعي أن يفتح الفراغ من أسئلة الوجود الباب على مصراعيه لأسئلة الهوية. فلم يعد السؤال المطروح هو ماهي وظيفة الأدب؟ أو ماهي مبررات وجوده؟ بل تجاوز ذلك إلى ما الذي يجعل الأدب أدبا؟ أو الفن فنا؟ أى ماهى طبيعة أدبية الأدب، وفنية الفن؟

هذه النقلة المنطلقية خلقت نوعا من القطيعة المعرفية لا مع الميراث النقدى الذى انشغل بالرد على المعضلة الأفلاطونية فحسب، وإنما كذلك مع المقتربات النقدية التى أسست بحثها في نطاق الأيديولوجيا، أو فى العلوم الاجتماعية أو التجريبية المختلفة. وكانت هذه القطيعة المعرفية أمرا بالغ الأهمية لأنه قطع صلة النظرية الأدبية بالكثير من المصادرات الفلسفية أو الفكرية التي حاولت تبريره دون أن تسعى إلى التعرف على حقيقته أو استقاء ماهيته من خلال دراستها لآليات عمله الداخلية. لأنها استهدفت بالدرجة الأولى تأسيس استقلالية الأدب باعتباره نظاما نسقيا ومعرفيا متميزا كمجال للدراسة المنهجية، وجعلته هدف البحث الأدبي النظري وغايته الأساسية. وقد أدى هذا إلى البحث في خصوصية المادة الأدبية وجعلها مدار الدرس النقدي حتى يمكنه استخلاص حقائق هذا الفن اللفظي والتعرف على البنى والأنساق الفاعلة فيه. لذلك كان بوريس إيخنباوم محقا حينما قال «إن الطريقة الشكلية استحوذت على اهتمام شامل وأصبحت مدار الجدل ليس بسبب خصوصيتها المنهجية، وإنما بسبب طبيعة توجهها نحو فهم الأدب ودراسته ... ويعود الفضل في هذا التحول المنطلقى الحاد إلى تضييق الفجوة بين المشاكل المحددة لعلم الأدب والمشاكل العامة لعلم الفن». (١٣) واستخدام إيخنباوم لمصطلح العلم استخدام عمدى يهدف إلى الإجهاز على الفجوة التقليدية بين الإنسانيات والعلوم الطبيعية والاجتماعية من جهة، وإلى وضع الجهد الرئيسى للشكليين الروس فى نطاق الاستقصاء العلمى المغاير كلية للجهد الأيديولوجي أو التكهنى الذى كانت تدور معظم الاجتهادات النقدية في سياقه.

ويستطرد إيخنباوم قائلا: «بالرغم من إمعان الشكليين الروس فى التخصيص، فان المفاهيم والمبادئ العامة التي أسسوا عليها عملهم تشير بالطبع إلى نظرية عامة فى الفن. ولذلك فان إحياء البلاغة poetics أو النظرية الأدبية من حالة الركود الشامل الذى عانت منه ليس أمرا بسيطا من حيث قدرته على إعادة طرح عدد من الإشكاليات المحددة، وهدمه لعالم

كامل من المفاهيم السائدة حول الفن. وقد نجم هذا عن سلسلة كاملة من الأحداث التاريخية، كان أهمها على الإطلاق الأزمة في فلسفة الجمال والتغيرات الجذرية في الفن» . (١٤) وبهذه الطريقة يؤسس إيخنباوم البعد التاريخي لاستقصاءات الشكليين الروس التي شاع أنها مجردة كلية من التاريخانية، وأنها مغرقة في نزعتها الشكلانية إلى حد تجاهلها كلية للسياق الحضاري الذي ظهرت فيه، أو الذي صدر عنه العمل الفني الذي تتناوله. فلم تظهر هذه المدرسة فحسب باعتبارها محاولة للتخلص من الأزمة التي عانت منها فلسفة الجمال وقت انبعاثها ، أو نتيجة للكسل العقلي والمنهجي الذى عانى منه مؤرخو الأدب في ذلك الوقت، ولكنها ظهرت كذلك كما يؤكد هنا استجابة للتغيرات الجذرية التي انتابت الفن في عصرها . فقد كان العصر الذى ظهرت فيه هو عصر ازدهار المستقبلية في الأدب والفن في روسيا ، ولم يكن بمقدور المناهج النقدية السائدة بتجاهلها الواضح للبحث النظرى واستنامتها لدعة قيمها الجمالية البالية التعامل مع جديد هذه المدرسة الفنية التي تمردت على كثير من المواضعات الفنية والأدبية السائدة. لذلك كان أهم ما أعادت كتابات الشكليين الروس تأكيده هو أن النقد الانطباعي أو الصحفي أو حتى الرمزي السائد في عصرها قد فقد الوعي بغايته ودوره وموضوع بحثه ومجال هذا البحث إلى الحد الذى أصبح وجوده معه أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع. (١٥) وأن على النقد أن يعيد من جديد تأسيس موضوعه وأن يحدد مجال بحثه ومدار اهتمامه، أى أن يطرح من جديد الأسئلة الأساسية: أسئلة الوجود والماهية.

وقد أدى هذا إلى بدء الشكليين الروس، وهم أول من أسس قواعد المنطلق المعرفى الجديد الذي بلورته النظرية الأدبية الحديثة، من مبدأ أن دراسة الأدب لابد أن تتجه نحو الخصوصية والتجسيد، وأن تنأى قدر المستطاع عن تلك الانتقائية غير المنهجية التي اتسم بها النقد السائد في عصرها . وكان فى رفضهم لتلك الانتقائية انصرافٌ واضحٌ عن هذا الخلط الاعتباطى بين المناهج العلمية المختلفة والمشكلات المنهجية المتباينة. وقد انطلقوا في هذا الرفض من مبدأ بسيط وهو أن هدف الدراسة العلمية والمنهجية للأدب لابد أن يكون التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية، واستقصاء السمات التي تميز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى. أو بتعبير ياكبسون «إن هدف علم دراسة الأدب ليس الأدب نفسه بل الأدبية، أي مجموعة الخصائص التي تجعل عملا معينا عملا أدبيا» . (١٦) لكن تأسيس هذا المبدأ البسيط دون اللجوء إلى التهويمات الجمالية تطلب مقارنة نسق تراتب الحقائق الأدبية بنسق آخر قريب منه وهو نسق تراتب حقائق الأنشطة اللغوية الأخرى، وذلك من خلال المقارنة بين

اللغة الشعرية واللغة العملية أو النفعية. وكان اختيار اللغة باعتبارها النشاط الإنسانى الذى يؤسس الشكليون خصوصية التناول الأدبى بالقياس بتمايزه عن أى تناول آخر للغة هو السبيل للتخلص من لجوء الدراسة الأدبية إلى المناهج التقليدية الأخرى في دراسة الأدب بدءا من التأريخ الأدبى والثقافى، إلى المناهج الاجتماعية والنفسية، وحتى الجمالية، والتوجه صوب مزيد من الاستقراء العلمى والموضوعى للظاهرة الأدبية، مما فتح الباب لإثارة الأسئلة حول مصادراتها والمسكوت عنه فيها. وليس اختيار اللغة هنا كغيره من الخيارات القديمة التي استقت مرجعيتها من الفلسفة أو العلوم، ولكنه الخطوة الأولى نحو بحث مغاير فى الأدب لأن الأدب نفسه نشاط لغوى قبل أى شئ آخر.

وقد فصلت هذه المرجعية اللغوية دراسة الأدب عن مجموعة المصادرات المنطقية التى تبنتها النظرية النقدية دون تقصى ماهية الأدب وعلاقته بالواقع والأطر المرجعية المختلفة التى تتيح له الاحتفاظ باستقلاله النسبى عنها دون أن تفصم عرى علاقته الوثيقة بها. لأنها موضعت الدراسة الأدبية ضمن الدراسات الإشارية semiotics التي تعتبر النص الأدبي مفردة فى نظام كامل من العلامات النصية التى تتكون من علاقاتها قواعد الإبداع والتلقى على السواء. وأدى هذا إلى دراسة الإشارة الأدبية باعتبارها أداة فى عملية التوصيل بين المرسل والمتلقى من ناحية، وباعتبارها علامة لها محتواها الدلالى واستقلالها الذاتى من ناحية أخرى. ومن هنا بدأ تمحيص كل جزئيات النص الأدبي باعتبارها إشارات ثنائية البنية ومزدوجة الوظيفة فى وقت واحد، لا انفصال فيها بين ثنائية العلامة/الدلالة، أو بين ازدواجية الدلالة/الوظيفة. وهذا ما أكسب كل إشارة دلالاتها داخل النص الأدبى وفتح الباب أمام التعرف على الدلالات والوظائف المتعددة التى تنهض بها داخل البنية النصية. فادخال المرأة مثلا باعتبارها إشارة فى نظام شفرى معقد للتواصل داخل العمل الأدبى، يستهدف ضمن غاياته صياغة صورة العالم، وليس الاقتناع بتوصيل صورة جاهزة أو مصاغة سلفا عنه. وكان إدراك هذه الحقيقة هو المقدمة الضرورية لإدخال الهم الإنسانى لها والأسئلة المتعلقة بوضعها وحقوقها فى قلب النظرية الأدبية نفسها. كما أن الوعى بتراتب العلاقات داخل النظم الإشارية هو الذى كشف عن حقيقة العلاقات التراتبية فى بنية المكانات داخل النص الأدبى نفسه، وعن علاقة هذا كله بأنساق التراتبات الاجتماعية المستقرة في الإطار المرجعى الذى يصدر عنه العمل، وتبنيه لها دون الوعى بما تنطوى عليه من تحيزات، أو ما تتضمنه من حيف بالبعض وتمييز للبعض الآخر.

٣- دوافع الخطاب ومحتوى الأداة/الشكل

وقد فتح تأسيس دراسة الأدب على قاعدة من الدراسات اللغوية المقارنة بدلا من دراسات العلوم الاجتماعية والفلسفية المجال أمام البحث فى دوافع الرسالة الأدبية باعتبارها رسالة لغوية لها غاياتها وبنيتها وتتسم علاقتها بالواقع بكل خصائص علاقة اللغة المعقدة به. ومد نطاق هذا كله إلى كل جزئية من جزئيات هذه الرسالة ومكوناتها، بما فى ذلك البحث فى مرسل هذه الرسالة ومتلقيها، في دوافع المرسل وطبيعة عملية التلقى، وأهم من هذا كله فيما دعاه شكلوفيسكى بمحتوى الأداة. ويموضع ايخنباوم هذا التغيير الأساسى في منطلق البحث الأدبى الذى استحدثه الشكليون فى سياقه التاريخى والأدبى حينما يرجع التفرقة الأساسية التى بلورها ليڤ ياكوبينسكى Lev Jakubinski بين اللغتين الأدبية والعملية إلى ضرورة فهم ما عناه المستقبليون الروس بتوجههم صوب لغة عابرة للمنطق العقلي transrational language باعتبارها الهدف المطلق للقيمة المستقلة للفن التى تغيّاها المستقبليون. لأنه بدون التمييز بين هذين النوعين من اللغة، حيث تنحو اللغة العملية إلى التركيز على الرسالة التى تبتغى توصيلها بينما يتراجع الهدف العملى التوصيلى فى اللغة الشعرية إلى الخلفية وإن لم يختف كلية، وتبرز بدلا منها سمات أخرى تكتسب الخصائص اللغوية الأخرى معها قيمة مستقلة، لم يكن ممكنا الكشف عن حقيقة اللغة العابرة للمنطق والمتجاوزة للرسالة الإبلاغية التى سعى المستقبليون إلى تحقيقها.

وكان هذا التمييز بين مختلف اللغات أو الأنساق الإشارية هو الذى فتح الباب أمام الخطوة المنطقية التالية، وهى تلك التى انجزها شكلوفيسكى فى مقاله الشهير «الفن كأداة» (١٧) حول تحليل الشكل الفنى بعدما استنفد سابقوه عملية تحليل البنية اللغوية في مفرداتها وأصواتها وإيقاعاتها وتراكيبها السياقية. ذلك لأن تحليل شكلوفسكى للشكل الفني أجهز على المقولة النقدية الشائعة في عصره والقائلة بأن الشعر تفكير بالصور. فقد أكدت دراسته التناصية أن الشعر يتضمن استعادات كثيرة للصور التى استخدمها الشعراء السابقون أكثر مما ينطوى على تفكير بها. وأن هذه الاستعادات عادة ما تكون هى المسئولة عن ثبات أغلبية الصور وتواترها، وأن الذى يميز الصور الشعرية عن الصور النثرية أنها تتحدد باعتبارها واحدة من أدوات اللغة الشعرية متساوية فى الدور والأهمية مع غيرها من الأدوات الأخرى من المجاز والتوازى والتجاور والمقارنة والتكرار والتساوق والتماثل والإغراق وغيرها من ادوات اللغة الشعرية. وكان الكشف عن آليات الاستعادة تلك هو المقدمة

الضرورية للوعي بانتقال الأنساق والتحيزات الاجتماعية وعلاقات التراتب السائدة فى الأطر المرجعية إلى العمل الأدبي وثباتها النسبي فيه. كما كشف شكلوفسكي عن استراتيجية التغريب أو جعل المألوف غريبا defamiliarization باعتبارها واحدة من أدوات الفن الأساسية، وكذلك ما دعاه بالصيغ أو الاشكال الاعتراضية أو المعوّقة impeded form التى تضاعف منصعوبة الاستيعاب أو تطيل مداها بحيث تصبح عملية استيعاب الرسالة أو الإحاطة بمعانيها ودلالاتها هى غاية فى حد ذاتها، وليست مجرد وسيلة لتحقيق غاية. ولذلك فان من المفروض أن يعمل الفن على تطويلها، إذ يستهدف تحقيق نوع من الإدراك مغاير لذلك الذى يتغياه الإدراك العقلى، لأنه إدراك الحس والرؤية والخبرة لا إدراك الفهم التجريدى الجاف.

ذلك لأن تحدى شكلوفيسكي الصريح للجماليات الواقعية يعتمد في جوهره على نفي أطروحة المحاكاة مهما تجلت هذه المحاكاة في صور مجسمة، لأن الفن عنده لا يستهدف محاكاة الواقع أو الطبيعة، «وإنما على العكس من ذلك، يتغيا التشويه الخلاق للطبيعة من خلال مجموعة من الأدوات والتقنيات المتاحة للفنان. وهذا التحريف الخلاق هو غاية الفن الحقيقية عند شكلوفيسكي»(١٨) وهو الذي يجعل الفن مغايرا للواقع باعتباره أداة أو مجموعة من الأدوات والتقنيات والاستراتيجيات النصية تستهدف صياغة العمل الفني والإجهاز في الوقت نفسه على ألفتنا بالواقع. لأن الفن قد وجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة الذى فقده حينما استمرأ ألفته بالأشياء وأحالت علاقته التكرارية والآلية بها تلك الاستجابة إلى نوع من الآليات المألوفة المائعة والمبهمة معا. «أما الفن فقد وجد ليعيد للمرء إحساسه بالحياة، وجد ليجعله يحس بالحياة ويعيد للحجر ماهيته، يجعله حجريا. فغرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف. وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو غير مألوفة، جعل الأشياء صعبة، كي يزيد صعوبة عملية الإدراك ويطيلها، لأن هذه العملية جمالية في حد ذاتها، وينبغي أن يعمل على بسطها». (١٩) وهذه الصعوبة المتعمدة هى التي تبرر أهمية الأشكال الاعتراضية أو المعوقة التي تطيل أمد عملية الإدراك فيستحيل من خلالها الفهم إلى نوع أشمل من الإدراك تستعيد فيه الأشياء براءتها وطزاجتها وحضورها، أى إلى رؤية. وهذه الرؤية هي التي تبرر الأداة وتكشف عن محتواها المغاير لما اصطلحنا على تسميته «بالمضمون» أو «الموضوع». فدافع الخطاب الفنى الأساسى هو خلق هذه الرؤية التى تتبلور لا

من خلال الموضوع أو المضمون وإنما عبر محتوى الشكل ودوافع كل أداة من أدواته المتعددة. فالمفهوم السائد لاستخدام الصورة الفنية أو الشعرية كان يهتم أساسا بدلالاتها أو «مضمونها» بينما يؤكد شكلوفيسكى «أن الصورة لا تمثل مشارا إليه ثابتا يومئ إلى تعقيدات الحياة المتشابكة التى تتكشف من خلالها، فليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها هى أن تخلق إدراكا خاصا للشئ، الصورة تخلق رؤية للشئ بدلا من أن تكون وسيلة لمعرفته»(٢٠). وهذا البعد الفنى للصورة، أي تحويل عملية الفهم الطبيعية للأشياء في تعاملنا اليومى الآلي والمكرور معها إلى «رؤية»، وليس مضمونها الدلالى الذى تكشف عنه طبيعتها البلاغية هو جوهر حركية الفن وهو الذى يكسب أدواته محتواها البالغ الخصوصية. فالأداة ليست مجرد وسيلة حاملة للدلالة أو معبرة عنها، ولكنها بنية ذات محتوى فني خاص، تتفاوت دلالاته بتغير السياقات الداخلية للعمل، وباختلاف موقعها على خرائطه.

فاللغة الشعرية مثلا تتميز عن اللغة النثرية بقدرة تراكيبها على التجسيد، سواء أتحقق هذا التجسيد من خلال أبعادها الصوتية أو التعبيرية أو الدلالية أو الاجتماعية أو من خلالها جميعا. وهذا التجسيد ذاته هو الذي يعوق عملية الفهم التقليدية المألوفة لها ويدخل القارئ في قلب عملية جديدة يعيد فيها اكتشاف ما طمسته في وعيه عملية الفهم تلك فيرى من خلال هذه العملية الجديدة العالم من جديد أى يحوز رؤية له. وحتى يكتشف النقد طبيعة هذه الرؤية أو يتعرف على آليات توليدها، فان عليه ألا يبحث عنها في الواقع الذى صدر عنه العمل الفني، أو في حياة مبدعه، أو في ساقات عمل هذا المبدع ضمن واقع ثقافى وحضارى معين، وإنما في محتوى الأداة فيه أى في بنيته النصية وآليات عملها الداخلية. وقد نقل هذا مركز الثقل في التحليل النقدى فيما بعد من التركيز على المحتوى أو المعنى إلى الاهتمام بمسألة التوليف أو التركيب الذى تتخلق به عناصر هذا التجسيد. وكان أبرز الاكتشافات التي قدمها الشكليون الروس في هذا المضمار هي التفرقة المهمة بين ترتيب السرد أو الحبكة sjuzet وتتابع القصة أو الحكاية fabula كما وردت في تسلسلها التعاقبى فى النص القصصى أو السردى. فقد كشف إدراك تباين السرد عن القصة أو الحبكة عن الحكاية في العمل الأدبى عن حقيقة هذا الجدل الدائم والدائر فى قلب كل عمل فنى بين الاثنين. كما فتح الوعى بهذا الجدل الباب أمام مجموعة من الاستقصاءات النقدية المهمة حول بناء النص الأدبى تحول معها مفهوم الأدب بالتدريج ليصبح صنوا لمفهوم البناء المستقل القادر من خلال شبكة أنساقه وبناه على إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى لها نفس الدرجة من التعقيد

والاستقلالية. ذلك لأن شكلوفيسكي أكد في مقاله المذكور أن «تصور العمل الفني يتم على خلفية من الأعمال الفنية الأخرى ومن خلال العلاقات الترابطية معها. ويتحدد شكل العمل الفني بناء على علاقته مع الأشكال والصيغ السابقة عليه. فالإبداع كتواز أو تعارض مع أنماط وصيغ سابقة ليس مجرد وصف للمحاكاة التهكمية parody وحدها، وإنما ينطبق هذا الوصف على أي عمل فني على الإطلاق. فالأشكال والصيغ الفنية الجديدة لا تظهر نتيجة للتعبير عن محتوى جديد، وإنما لتحل مكان أشكال قديمة فقدت بالفعل قدرتها على التطور والتعبير»(٢١).

لكن التأكيد على أهمية التحليل النصي للأدب والوعى بالدور الكبير للشكل لا يعنى إغفال الشكليين الروس كلية للعوامل غير النصية. فقد أكد شكلوفيسكى نفسه فى كتابه (المصنع الثالث The Third Factory) على ضرورة تجاوز الشكلية المحضة وعلى «أن التغيرات في الفن يمكن أن تحدث نتيجة لعناصر خارجية على العملية الجمالية، سواء أكان ذلك نتيجة لتأثر لغة فنية معينة لغة أخرى أو نتيجة لبزوغ دواع اجتماعية جديدة»(٢٢) إلى الحد الذي دعا ڤيكتور إيرليتش إلى تسمية شكليته بـ«الشكلية الاجتماعية formalism-socio التي تطرح التقاليد الجمالية في مواجهة الأيديولوجية الطبقية وهو الأمر الذي اختبره في دراسته عن «المادة والأسلوب في رواية تولستوي الحرب والسلام) والتي حلل فيها ملحمة تولستوي باعتبارها تجسيدا للتوتر بين وعى طبقة اجتماعية وأدوات جنس فني.. بطريقة تأكد فيها أن حركية التفاعل بين الوعي الطبقي والشكل الروائي تنوى على إمكانيات إطار مرجعي نقدي أكثر ملاءمة من اعتماد الأدب السببي وذي الاتجاه الواحد على المجتمع»(٢٣) ومفهوم شكلوفيسكي عن التوتر Tension بين الشكل الأدبي والوعي الاجتماعي، والذي فصل بعض جوانبه في كتابه عن (نظرية النثر) عام ١٩٢٩،(٢٤) من الإضافات النظرية الهامة التي تنفي عن الشكلانية اتهامات إغفال التعامل مع الواقع الاجتماعي وغيره من الأطر المرجعية التي يصدر عنها النص الأدبي، والتي تخرج بالنقد الأدبي في الوقت نفسه من واحدية الاتجاه التي تنطوي عليها فكرة المحاكاة أو الانعكاس إلى جدلية التفاعل والتأثير المتبادل التي أثرت فهمنا للأدب والواقع على السواء. لأن «التوتر» هنا أغنى من الانعكاس أو المحاكاة لأنه يفترض بداءة استقلالية عنصريه لا اعتماد أحدهما على الآخر.

وقد ظل مفهوم «التوتر» هذا ثاويا في قلب عدد من المحاولات التالية للتنظير للخطاب الروائي. إذ أسس عليه جورج لوكاتش مفهومه عن البطل الإشكالي problematic hero وعن السعي العصيب degraded search ولا أقول المخزي عن قيم أصيلة في عالم يعاني من المهانة.(٢٥) كما جعله جيرار المحرك الأساسي في بنية الرغبة المثلثة التي تنهض فاعليتها الحركية على علاقات الاحتذاء في عالم فقد إنسانه الإيمان بالقيم الكبرى فاستحوذت عليه الرغبة في محاكاة الآخرين، بكل ما تنطوي عليه من توتر مستمر بين الذات والرغبة والوسيط.(٢٦) وأقامت عليه مارثا روبرت تصورها للخطاب السردي الذي ينهض على التوتر الذي يمور في متاهات النفس البشرية بين المثالي والواقعي، وبين المتوهم والحقيقي، والذي يعتمد كثيرا على مناهج التحليل النفسي.(٢٧) بل إن هذا «التوتر» لا يزال فاعلا في تصور جولدمان لسوسيولوجيا الرواية وخاصة في تناوله لعلاقات النص الروائي الداخلية، وحتى لعملية التناظر المعقدة بين مساراتها ومسارات البنى الاجتماعية المختلفة.(٢٨) والواقع أن السر في أهمية هذا المفهوم النقدي هو اعترافه الضمني باستقلال طرفي العلاقة، أي باستقلالية النص عن الواقع أو غيره من الأطر المرجعية التي يقيم توتره معها. لأن هذا الاستقلال هو الذي يقيم عليه جولدمان مثلا أسس علاقة التناظر بين ما يدور في الواقع من تطورات، وما يعتري النص الروائي من تغيرات موازية لها، ومتحاورة معها، ولكن لها حركيتها الداخلية المتميزة وخصوصيتها الفريدة. لكن لنعد مرة أخرى إلى المشهد النقدي الروسي، في مطالع القرن، لأنه كان مصدر واحدة من أهم الإضافات المتعلقة بدراسة الخطاب السردي وتحليله.

٤- باختين والخيال الحوارى وتعدد الأصوات

فقد كان استقلال النص الأدبى المفترض فى أعمال الشكليين الروس هو الذى فتح المجال، عند دراسة الرواية خاصة، أمام إضافات معاصرهم الكبير ميخائيل باختين وإضاءاته المهمة في هذا المجال عن الخيال الحوارى والخطاب متعدد الأصوات. لأن مفهوم الاستقلال لديه لا يقتصر على علاقة النص بما هو خارجه، وإنما على علاقته بنفسه وتحولاته الداخلية كجنس أدبى له تاريخه المحدد كذلك. لأن باختين يعى «أن دراسة الرواية كجنس أدبى تتسم بصعوبات خاصة، وذلك بسبب الطبيعة الفريدة لموضوع الدراسة نفسه، وهو الرواية باعتبارها الجنس الأدبى الوحيد الذى مازال مستمرا فى التطور، وبالتالى لم تكتمل كل ملامحه حتى

الآن. فالقوى التي تساهم في صياغة ملامحه كجنس أدبي لاتزال فاعلة ومتحولة أمام أعيننا، فميلاد الرواية وتطورها كجنس أدبي متميز تدور في معمعة التحولات التاريخية التي نعيشها. ولذلك فان الهيكل التجنيسي للرواية لم يتصلب عوده بعد، وليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته التشكلية» (٢٩). وإذا ما أراد أحد الزعم بأن الطبيعة المتحولة للرواية كشكل أدبي والتي اشتكى منها باختين قد استقرت الآن بعد مرور عدة عقود على ملاحظته تلك، لأن باختين كتب أعماله النظرية المهمة عن الرواية في عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته، فان أحد المنظرين المحدثين للرواية يؤكد أن الأمر الآن لم يختلف كثيرا عما كان عليه قبل ستين عاما. (٣٠) «فحقيقة مجئ الرواية إلى الوجود نتيجة لانفصالها عن الأشكال التقليدية والمواقف المتخيلة جعل التحرر من المحددات الشكلية والتجنيسية السمة المحددة لها» (٣١). كما أن الرواية في بعض تعريفاتها الحديثة هي خطاب المتناقضات الذى تصطرع في ساحته ليس فقط مجموعة من اللغات المتصارعة، وإنما مجموعة من الخصائص الكيفية المتناقضة. إذ تبدو الرواية لدى بعض منظريها وكأنها «كيان ليس له أى وجود طبيعى أو إيجابى ... وليست نوعا أدبيا محددا له تاريخه المستمر، ولكنها سلسلة من الأعمال التي يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة ... فالعناصر المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحددة وإنما مجموعة من العلاقات المعينة بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافي الذى انبثقت عنه، وبالقراء. وعندما تتغير الثقافة ويتغير الأدب فان الرواية هى الأخرى تتغير معهما». (٣٢)

والواقع أن السيولة التي تتسم بها البنية الروائية هي التي تجعل احتمالات النص السردي التشكلية لانهائية في عددها وصيغها، وهي التي تتطلب منها دراسة تحول الخطاب الروائي باستمرار، للتعرف على طبيعة الجدل الذي يجريه مع الواقع، وعلى نوعية الرؤى التي يطرحها حوله. كما أن علاقة هذا النص الحوارية مع الواقع الاجتماعي منذ ميلاد الرواية الحديثة هي التي تعزز التناظر بين تحولات الواقع وتحولات النص السردي، وهي أيضا التي تجعل المعنى الإجمالي للنص الأدبي والفاعلية الاجرائية للتقاليد والمواضعات الأدبية مشروطة إلى حد ما بتراكم المعاني المتبلورة في ساحة الجدل الاجتماعي والسياسي برغم استقلاله عنها. فاذا ما سألنا كيف ترتبط النصوص السردية بالتقاليد والمواضعات الأدبية؟، ولماذا يجلب القراء توقعات معينة إلى النصوص السردية ويميلون إلى تفسيرها بطرق مماثلة؟ وجدنا أن الإجابة هي أن فهم القراء المشترك للمواضعات والتقاليد هو الذي يزودهم بامكانية إدراك طبيعة هذه

العلاقات التى تنهض بين النص والقارئ أو الواقع الاجتماعى أو التاريخ أو المؤلف أو الأنساق التجنيسية أو غير ذلك من الأطر المرجعية والنصية.(٣٣) فأي فهم أو تعريف للرواية ينطوى بالضرورة «على طريقة لتقييمها، ويتضمن تاريخه المفترض لها كجنس أدبى. فاذا ما عُرِّفت الرواية بالإحالة إلى تقنياتها فإن هذا يفترض رؤيتها باعتبار أنها تتجه في تطورها صوب نوع من الكمال الفني الذي تحقق في القرن العشرين. وإذا ما تصوِّرت باعتبارها مستودعا ممثلا للخبرة الإنسانية فأنها هذا التصور ينطوي على تاريخ مختلف للرواية ولمنجزاتها يرى أن أعظم كتابها هم الروائيون الواقعيون في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من من جين أوستين وبلزاك حتى توماس مان»(٣٤) ومن تورجينيف دوستويفسكي وتولستوي حتى تشارلز ديكينز وجون حالزورثي.

فأى تصور نقدى للرواية ينطوى على افتراضاته الفلسفية حولها وعلى تاريخ مضمر لها، أو تفسير لتاريخها يدعم هذا التصور ويؤكده. ولايزال تصور باختين الحركى لها من أنضج هذه التصورات برغم مرور ستين عاما على بلورته له. إذ يرى أن «الرواية ليست مجرد جنس أدبى كغيره من الأجناس الأدبية. لأنه بين الأجناس الأدبية التي اكتملت منذ أمد بعيد، بل ومات بعضها بالفعل، تعد الرواية الجنس الأدبي الوحيد الذي مازال يتطور. إنها الجنس الأدبي الوحيد الذي ولد وترعرع في هذه المرحلة الجديدة من تاريخ العالم، ولذلك فانه يقترن بها بعمق، بينما دخلتها الأجناس الأخرى كميراث ثبت واستقر، ويحاول الآن تطويع نفسه لشروط هذا العصر الجديد بدرجات متفاوته من النجاح والإخفاق».(٣٥) هذا التصور الفلسفي للرواية يفترض حركيتها وديناميتها المستمرة، بحيث تستطيع استيعاب عدد من خصائص الأشكال الأدبية الأخرى، من الشعر والدراما والأقصوصة، بل واستيعاب عدد من الاستراتيجيات الفنية التي تنتمي إلى أجناس فنية أخرى كتقنيات الاسترجاع والتقطيع المستخدمة في السينما مثلا. وبحيث يصبح من الممكن، تصنيف عدد من القصص القصيرة المترابطة، والتي يشكل ترتيب الكاتب الحاذق لها داخل المجموعة نوعا من التعاقب القصدى الذى يوحي برابطة ما بين قصصها، أو بتكامل عناصر السرد فيها، على أنها رواية قصيرة.(٣٦) لأن حركية الرواية كشكل أدبي تستوعب مثل هذا التصنيف، وتقبل هذا التعاقب الجدلي بين عدد من القصص القصيرة باعتباره بنية ذات طبيعة روائية تلعب فيها القصص دور الفصول الروائية المتكاملة. لكن سيولة البنية الروائية وتحولها المستمر لا يجعلها جنسا مفتوحا بلا حدود، وإلا لأفقده عدم التحدد طبيعته التجنيسية التي تلعب دورا بارزا في

عملية التلقي والتأويل، وإنما هي جنس له بعض الخصائص التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وأهم هذه الخصائص الروائية الأساسية هي تلك التي يجملها باختين في ثلاث سمات أساسية.

فباختين يرى «أن هناك ثلاث خصائص أساسية تميز الرواية من حيث المبدأ عن غيرها من الأجناس الأدبية: أولاها اتسامها بالتجسيد الأسلوبي أو الأسلوب ذى الأبعاد الثلاثة stylistic three- dimensionality، وهو أمر وثيق الصلة بالوعي متعدد اللغات الذى يتحقق في الرواية، وثانيتها التغير الجذري الذي تحدثه في التناسق الزمني للصورة الأدبية وتكامل بنائها، وثالثتها هي المنطقة الجديدة التى فتحتها الرواية لبناء الصور الأدبية بناء متكاملا ومتساوقا، وهى منطقة الارتباط الوثيق مع الحاضر في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة. وخصائص الرواية الثلاث تلك تتفاعل عضويا فيما بينها، وتتأثر إلى حد كبير بالتمزق الذى انتاب الحضارة الأوروبية في لحظة نهوضها التاريخية من مجتمع شبه أبوي يعاني من العزلة الاجتماعية والصمم الثقافي، ودخولها إلى مرحلة العلاقات الدولية والتداخل اللغوى، حيث أتيح للثقافة الأوروبية التعامل مع عدد متنوع من اللغات والثقافات والأزمنة بصورة أصبح معها هذا التعدد من العناصر الحاسمة في الحياة والفكر».(٣٧) وأكثر السمات التي تهمنا في هذه الدراسة هى السمة الثالثة التي تفتح الخطاب الروائى على جانب مهم من جوانب الحاضر الاجتماعى، على الواقع فى تجلياته المتعددة وتحولاته المستمرة. لأن تأكيد باختين على انفتاح الحاضر وتعدد تجلياته وربط حوار الرواية مع حركيته بهويتها التجنيسية هو الذى يقيم دعائم الخيال الحوارى عنده على أسس من التناظر الجدلي بين النصى والواقعى. فهذه السمة الروائية هى التى تمنح السمة الأولى المتعلقة بالتجسيد الأسلوبى وتعدد اللغات بعدها الأعمق الذى يمكنها من إجراء حوارها الفعال مع الواقع الحضارى الذى صدرت عنه. لأن «الوعي الثقافى والإبداعى الجديد يعيش فى عالم متعدد اللغات بشكل فعال. فقد أصبح العالم متعدد اللغات بصورة لا رجعة فيها على الإطلاق. وانتهت مرحلة اللغات القومية التي كانت تتعايش مع بعضها وقد انغلقت على نفسها وصمت أذنيها عن غيرها. فبعد أن أخذت اللغات تلقى بظلالها على بعضها البعض، بصورة لم يعد معها باستطاعة أى لغة أن ترى نفسها إلا في ضوء لغة أخرى. وحتى التعايش الساذج والعنيد بين اللغات المتعددة داخل اللغة القومية الواحدة انتهى هو الآخر. ولذلك فانه ليس ثمة تعايش سلمى بين اللهجات الأقليمية واللغات الاجتماعية والمهنية الخاصة والمصطلحات المتخصصة واللغة الأدبية واللغات

التجنيسية داخل اللغة الأدبية ولغات المراحل المعينة ... إلخ».(٣٨) وتكتسب مقولة تعددية اللغات والخطابات والرؤى تلك أبعادا إضافية لتلك التي عناها باختين نتيجة للتغيرات التي تنتاب عالمنا، وتجهز فيه على كل محاولات تسييد اللغة الواحدة والرؤية الواحدة والخطاب الأوحد.

فتعدد اللغات بهذا المعنى الباختيني من الأمور التي تجذر علاقة النص الروائي بالواقع الاجتماعي المتحول أبدا. وقد أضاف ميخائيل باختين إلى هذا كله بعدا مهما وهو بعد وعي الخطاب الأدبي بطبيعته الحوارية، وهو الوعي الذي سينتقل فيما بعد إلى مجالات كثيرة أخرى. ذلك لأن كل خطاب أدبي عنده «يعي بدرجة من الدرجات التي تتفاوت حدتها ورهافتها نوعية متلقيه وناقده، ويعكس في بنيته بعض الاعتراضات المتوقعة عليه، وبعض التقييمات المحتملة له، ووجهات النظر التي يمكن طرحها في مواجهته. هذا فضلا عن أن الخطاب الأدبي يعي أن ثمة خطابات أخري وأساليب أدبية أخرى بجانبه. ومن أبرز العناصر الثاوية فيما يسمى برد الفعل ضد الأساليب الأدبية السابقة، والموجودة في كل أسلوب أدبي جديد، هذا التوتر الداخلي أو هذه الإشكالية الضمنية التي تتجلي في تلك النزعة الخفية المضادة للتنميط والأسلبة والمناهضة للخضوع لأي أسلوب مستقر سابق. وهو الأمر الذي يتحد غالبا مع الرغبة المباشرة في المحاكاة التهكمية له».(٣٩) فمحاكاة شكل أدبي بطريقة تهكمية parody تنطوي بالقطع على درجة من رفض هذا الشكل وإبراز عدم فاعليته أو ملاءمته للتجربة، ولفت النظر إلى أهمية الأسلوب الذي يطمح إلى الحلول محله بطريقة مراوغة أو غير مباشرة. ويكشف باختين من خلال إضاءته لوعي النص بتلك الأساليب السابقة عليه ورغبته القوية في الانفلات من سطوتها عن تفرد النص الأدبي ونزعته التحررية من كل سيطرة، حتى لوكانت سيطرة التقاليد والمواضعات التي تجعل تلقيه ممكنا، والتي تيسر عملية إبلاغه لرسالته. وهي الخاصية التي تفتح الباب للتعرف على حقيقة مفهوم منظري الأدب المحدثين للإنسان وللحرية. لأن تحول رفض التنميط والتبعية إلى خصيصة أساسية من خصائص البنية الأدبية ذاتها ينطوي على مصادرة أساسية تفترض أنها سمة أساسية في كل نشاط جدير بالاستقلالية، ناهيك عن مبدع هذا النشاط نفسه وهو الإنسان. وتأسيس علاقة النص بمجتمع النصوص الأخرى على الجدل الحر والندية والحوار الخلاق يفترض أيضا مصادرة أساسية تتوخى تجذير نفس العلاقة بين البشر في المجتمع وبين مختلف ظواهر الواقع وتجلياته ونشاطاته.

٥- متغيرات الواقع وتناظر بناها المتشابكة

لاشك أننا نعرف جيمعا اننا نعيش فى عالم سريع التغير، وأن هذا التغير ياخذ شكل العاصفة عندما نتناول الحديث عن واقعنا العربى، ولايمكن أن نتصور أن الكاتب العربى فى معزل عن هذه التغيرات، لأن الكاتب الحقيقى هو ترمومتر قياسها، وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضارى الذى تصدر عنه أو بالأحرى بكل مكونات الإطار المرجعى الذى تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه، لابد من رصد بعض التغيرات التي انتابت كلاً منهما على حدة، للكشف عن حقيقة العلاقة التى تربط بين متغيرات الواقع وتحولات النصى. ذلك لأن ثمة نوعا من الوعى المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التى يستخدمها الكاتب، ومختلف مكونات الإطار المرجعى الذى يتعامل معه، بما فى ذلك مكوناته النصية والاجتماعية. وقد كشفت المعالجة الموجزة لمتغيرات المقاربات المنهجية للأدب عن وجود علاقة ما بين النص والواقع وعن استحالة كتابة نص لادلالة له، وبالتالى لاصلة له بالواقع الحضارى الذى ينبثق عنه. ليس فقط لأن اللغة كائن اجتماعى بالدرجة الاولى، ولا لأن عمليات تخليق الدلالة تنطوى على تأويل النص الأدبى فى اطارات حركتها الفاعلة، ولكن أيضا لأن النص الأدبى عمل مطروح أساسا فى ساحة عملية الوصيل، أى انه خطاب مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته، وتعقيد شفراته، يسعى الى الوصول الى القارئ، والى إحداث استجابة ما لديه .

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التى انتابت العلاقة بين النص الروائى العربى والواقع الذى يصدر عنه ، تلجأ هذه الدراسة الى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منهما الى قسمين او بالاحرى مرحلتين منفصلتين، وان كان بينهما شئ من التداخل. وتعى الدراسة أن بالامكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين الى مراحل جزئية أو ثانوية، ولكنها تسعى الى تلمس الفروق الرئيسية، دون التوقف عن الجزئيات التفصيلية، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التى تبرز عمليتى التحول بشكل واضح. وأولى هذه المجموعات الثلاث هى مجموعة المتغيرات الحضارية، بما فى ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية، وثانيتها هى مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصى، ووعيه بهويته وهوية النص الذى يبدعه، وبنوعية الحوار الذى يجريه النص الروائى مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة او بالاندماج الكامل فيه. وثالثتها هى مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية، ودلالات الشكل أو محتوى الأدوات التقنية التي يستخدمها، والوظائف الفنية المختلفة التى يستعملها

الكاتب فى نصه الروائي. ومن خلال هذا المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذى انتاب قواعد إحالة النص الروائى الى الأطر المرجعية التى ينبثق عنها، ونوعية الحوار الذى يقيمه معها، والذى يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذى يؤدية فى الواقع الاجتماعي الذى صدر عنه .

ولنبدأ بالتعرف على التغيرات التى انتابت الواقع العربى، على الصعيد المعرفى الذى ينطوى على البعدين التاريخى والايديولوجى على السواء. ورصد ملامح الواقع العربى الذى أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع، ونلاحظ فى هذا المجال أن الواقع الذى ساد تاريخيا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء، وحتى نكبة ضياع فلسطين التى جاءت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية او التقليدية للعالم، وهى الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافى الذى يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية، مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين افراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة، وهو اعتماد لايخلو من توتر، ولكن توتراته لاتبلغ درجة الصراع، وغالبا ما تنفثئ لصالح استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الابوية، بالمعنى الرمزي والحرفي معا. ذلك لان قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفرقة والتفتيت، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على ان يكون فضاءا شاملا شبه موحَّد وموحِّد يسع مختلف الافراد والقوى الاجتماعية، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها. ولهذا كان ثمة احساس قوى فى مثل هذا المجتمع ذى الطبيعة الأبوية بالانتماء الى هذا الواقع بين أفراده، إذ يعرف كل منهم بالضبط مكانه فى هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذى تسوده روح التعاون، وقيم الاخاء التى لم تتكشف بعد عن خوائها، أو عن إخفائها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة عن المساواة. وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح، الذى تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة الى مالانهاية ، ويتسق هذا الامتداد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي الذى تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعي التى تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة، فكل فرد فيه يولد وقد تيقن أن عليه ان يواصل مهنة أبيه، وأن يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التى تمتع بها، وقد ادت هذه المعرفة اليقينية إلى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي، وإلى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردى .

أما المرحلة الثانية ، والتى تمتد منذ الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم، فانها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية أو الحديثة للعالم، وهى نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعى، وتجزئته وتعددية انساقة التى غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي، وبلورت كل شريحه منها استقلاليتها الخاصة، وانتهت من ساحته إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل، لتحل مكانها آليات الاعتماد المؤسسي أو الاجتماعي المتبادل. فلم يعد ممكنا الحديث عن نسق اجتماعي واحد، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية، كما كان الحال في المجتمع التقليدي القديم. بل أصبح الأمر متعلقا بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبيا فيما بينها، ولكن الواعية فى الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التى تشترك معها فى تكوين المجتمع الأكبر: المجتمع الأم. وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية، ولكنها ذات صلة ما بظهور هذا المجتمع الجديد الذى غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحّدة، واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة: المدينة التى تعي اختلاف أبنائها، وتسعى إلى إرضائهم جميعا، ولاتنجح فى الوقت نفسه إلا فى استثارة غضبهم معا، ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص فى صدام مستمر مع بعضهم البعض، فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوي لاتوفر منجتمعا أموميا بديلا، وإنما بنويا عامرا بالفوضى .

ومن هنا نجد أن التوتر فى هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع، وأصبح محكوما بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة، وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعا تقنينيا بدلا من طابعها العرفى والإنسانى القديم. فلم يعد الفضاء الاجتماعى القديم موجودا، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيبتها الجديدة على الفضاء الجغرافي المفتوح الذي عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية، أو ازاحتهما بعيدا عن متناول الحياة اليومية، ولكن أيضا لأنها بطبيعتها الاجتزائية، وتحديداتها البيئية والطبقية، سلبت من الفضاء الاجتماعي القديم خاصيته الموحّدة، لأن أحياءها لاتسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية، ولاتعمد إلى تحقيق التقارب بينهم، وإنما تفرض الحدود، وتصعّب من فرص التفاعل، وتجعل كلا منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته إلا داخل نطاق الجماعة التى يتحرك فيها، أو التى يتوق إلى الانضمام إليها. ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعي مجزءا، ومكونا من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها معا. وتصبح تلك الفضاءات مكانا للغربة، بدلامن الألفة

والوئام- وتتسم بقدر كبير من الانغلاق، الذى يدعو إلى فرص أوسع للحراك الاجتماعي بين تلك الفضاءات، وهذا ما يرهف آليات التنافس بدلامن روح التعاون، ويزكي سعار شهوة الترقي الى الشرائح الاجتماعية الأعلى، ويوهن من الاستقرار، ويضعضع فرص التماسك الاجتماعي. وفى هذا المناخ يسيطر الوعي الفردي، لا على حساب الوعى الجمعي فحسب، وإنما فى حال من الصدام المستمر معه.

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعي إلى المستوى القومي، سنجد أن الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعي، ومن إدراك الذات المعرفي لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربى وإن تأخر عنه نسبيا من الناحية التاريخية، وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربى الواقع تحت السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والاجنبية، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة. فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية، والتوجه إلى خارج الذات التى تعرف أن عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى. ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك فى مواجهة عدو خارجى واضح، بينما خبر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التى أدت إلى انقسام الذات على نفسها. فاذا كان ثمة اتحاد فى الهدف فى معركة التحرر من الاستعمار، فقد تباينت الرؤى، وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال. بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير. وفى ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة أخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومى العام، وعلى صعيد كل بلد على حدة. فلم تعد مركزية المركز امرا مسلما به ومقبولا دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه. وتبدو هذه المسالة بوضوح على الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافى فى المرحلة الاولى، وكيف وافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسي فى بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة ١٩٦٧، ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها، وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الاساسية فى بيروت والقاهرة. وكأن التدمير ينتاب فكرة المركزية ذاتها، ويفرض بقوته العاتية سيادة الهامشية والتهميش، وظهور منابر جديدة فى الاطراف والهوامش، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشتيتهم في المنافي، بل وظهور منابر المنافي العربية في أوربا، وبزوغ مراكز النفط الثقافية، وغير ذلك من الظواهر المغيِّرة للخريطة الثقافية العربية برمتها.

٦-علاقة النص بتراثه وتغير قواعد الإحالة

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الثانية من المتغيرات والتحولات النصية فإنني أود في البداية وحتى لا يظل حديثنا عن التحولات التي انتابت الخطاب الروائي تجريديا، أن أقدم للقارئ هنا مجموعتين من الروايات العربية التي تتجلى في أولاهما مختلف تبديات الخطاب الروائي في مرحلة حساسيته الأولى، بينما تقدم ثانيتهما بعض تنويعات الخطاب الروائي الجديد أو الحداثي. وهما مجموعتان تقدمان بعض النماذج من كل مرحلة، ويمكن اختيار عدد آخر من الروايات لوضعها في كل مجموعة منهما، دون أن يؤدي هذا إلى تغيير يذكر في مجموعة التحولات النصية أو الموقفية التي نبلورها في هذا القسم من الدراسة وفي القسم النصي الذي يليه. ولابد من الإشارة هنا إلى أنني أعي أن هناك قدرا كبيرا من التداخل بين المرحلتين أو الحساسيتين الأدبيتين المتمايزتين، بل وبين مجموعة الخصائص النصية التي يقدمها القسم الأخير من هذه الدراسة، وأن عددا كبيرا من الروايات يتضمن عناصر منهما كليهما في ساحته، ولكن المهم هنا هو نوعية العناصر السائدة والتي لها الغلبة في النص، برغم كل التداخلات التي لا مفر منها في عمليات التصنيف النصية.

ففي المجموعة الأولى يمكننا أن نضع روايات (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، وإبراهيم الكاتب) لإبراهيم عبدالقادر المازني و(زقاق المدق) و(بداية ونهاية) و(الثلاثية) لنجيب محفوظ، وجل روايات محمد عبدالحليم عبدالله ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس وعبدالحميد جودة السحار وعبدالرحمن الشرقاوي و (قصة حب) و(الحرام) و(العيب) ليوسف إدريس و(الجبل) ورباعية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم و(الرجل والطريق) و(السائرون نياما) لسعد مكاوى (الباب المفتوح) للطيفة الزيات في مصر؛ و(الشراع والعاصفة) و(المصابيح الزرق) و(الثلج يأتي من النافذة) لحنا مينه، وروايات عبدالسلام العجيلي و(ستة أيام) لحليم بركات و(المهزومون) وشرخ في تاريخ طويل) لهاني الراهب، و(التحولات) لخيري الذهبي في سوريا؛ و(رجال في الشمس) لغسان كنفاني و(عباد الشمس) لسحر خليفة في فلسطين؛ و(الخندق الغميق) و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس و(الرغيف) و(طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد و(أنا أحيا) و(الآلهة الممسوخة) لليلى بعلبكي في لبنان؛ و(النخلة والجيران) و(خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان وجل روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي وعبدالرزاق المطلبي وعبدالخالق الركابى في العراق ؛ وروايات ليلى العثمان في الكويت؛ و(دفنا الماضي) و(المعلم علي) و(سبعة أبواب) لعبدالكريم غلاب في المغرب؛ و(الدجلة في

عراجينها) للبشير خريف و(ليلة السنوات العشر) لمحمد صالح الجابري و(واحة بلا ظل) لعمر بن سالم في تونس؛ و(ريح الجنوب) و(نهاية الأمس) و(بان الصبح) لعبدالحميد بن هدوقة في الجزائر؛ و(مدن الملح) لعبدالرحمن منيف في الجزيرة العربية.

أما المجموعة الثانية فيمكن أن نضع فيها روايات كثيرة منها (الحرافيش) و(حديث الصباح والمساء) و(ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و(الأفيال) و(زينب والعرش) لفتحي غانم، و(رامة والتنين) و(الزمن الآخر) و(مخلوقات الأشواق الطائرة) لإدوار الخراط، و(تصاوير من التراب والماء والشمس) ليحي الطاهر عبدالله، و(شرق النخيل) و(قالت ضحى) و(خالتي صفية والدير) لبهاء طاهر، و(أيام الإنسان السبعة) و(قدر الغرف المقبضة) لعبدالحكيم قاسم، و(الزيني بركات) و(التجليات) لجمال الغيطاني، و(مالك الحزين) و(وردية ليل) لإبراهيم أصلان، و(التاجر والنقاش) و(المقهى الزجاجي لمحمد البساطي، (وزهر الليمون) و(أطفال بلا دموع) لعلاء الديب، و(تلك الرائحة) و(اللجنة) و(ذات) لصنع الله إبراهيم، و(أوراق زمردة أيوب) و(وراء الكينونة) لبدر الديب، و(البلد) لعباس أحمد و(مقام عطية) و(العربة الذهبية لاتصعد إلى السماء) لسلوى بكر في مصر؛ و(الضحك) و(سلطانة) و(ثلاث وجوه لبغداد) و(الروائيون) و(السؤال) لغالب هلسا في الأردن؛ و(عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات، و(فقهاء الظلام) لسليم بركات، و(جيل القدر) لمطاع صفدي، و(بيروت ٧٥) لغادة السمان في سوريا؛ و(السفينة) و(البحث عن وليد مسعود) و(الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، و(المتشائل) و(سرايا بنت الغول) لأميل حبيبي، و(ما تبقى لكم) و(عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني، و(عين المرآة) لليانة بدر في فلسطين؛ و(موسم الهجرة إلى الشمال) و(بندر شاه) للطيب صالح في السودان ؛ و(الوجوه البيضاء) و(رحلة غاندي الصغير) لإلياس خوري، و(فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم) و(تقنيبات البؤس) لرشيد الضعيف، و(حكاية زهرة) و(مسك الغزال) و(بريد بيروت) لحنان الشيخ في لبنان؛ و(الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي فى العراق ؛ و(الآن هنا) لعبدالرحمن منيف في الجزيرة العربية؛ وثلاثية (سأهبك مدينة أخرى) لأحمد إبراهيم الفقيه، و(التبر) و(نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى في ليبيا؛ و(لعبة النسيان) لمحمد برادة و(الجنازة) لأحمد المديني و(الخبز الحافي) و(الشطار) لمحمد شكرى و(المباءة) لعزالدين التازى و(بيضة الديك) لمحمد زفزاف فى المغرب؛ و(صورة بدوي ميت) و(جبل العنز) للحبيب السالمى، و(النفير والقيامة) و(الموت والبحر والجرذ) لفرج الحوار، و(زهرة الصبار) لعلياء التابعي و(مدونة الاعترافات والأسرار) لصلاح الدين بوجاه فى تونس و(عرس بغل) و(الحوات والقصر) للطاهر وطار في الجزائر.

ولننتقل الآن إلى المجموعة الثانية من المتغيرات والتحولات المتصلة بعلاقة الكاتب والنصوص الروائية العربية المكتوبة فى المرحلتين بتراثهما النصى من ناحية، وبواقعهما الحضارى من ناحية أخرى، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت فى هذا المجال بالنزوع الى تأسيس مجتمع عصرى على أساس النمط الغربي الذى كان مزدهرا وقتها إلى حد كبير، أو على الأقل كانت هذه صورته التى تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة إلى النهوض ببرنامجها التحديثى الطموح. وأدى هذا على صعيد البنية الأدبية إلى تأسيس النماذج الأولى للقص العربي - باستثناء (حديث عيسى بن هشام) وهو الاستثناء الذى يؤكد القاعدة ولا ينفيها - على غرار نماذج غربية معروفة حتى فى بعض الأحيان للقارئ العربي من خلال الترجمة. فلم تسع النماذج الأولى من الرواية أو الأقصوصة إلى إقامة حوار مع النصوص العربية القديمة إذ كان الفكر السلفي انذاك في حالة من التضعضع فأمكن استبعاده أو بالأحرى القفز عليه. وشعر النص الأدبى فى هذه المرحلة باستقلاله عن التراث. ودفعه هذا الاستقلال إلى تكريس حواره مع الأشكال الادبية الغربية وحدها. وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام الذى عرفته بدايات الرواية العربية بين المثقف «العصري» الذى تعلم على النسق الغربي، والمثقف القديم الذى تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السلفى، فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي، أو من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية الغربية في مركز اهتمامهم، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم، وهي معرفة ذات طابع تقليدى، إلى هوامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها. فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها، لأن آخر ما أرمى إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة باهمال التراث أو الجهل به، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية، ومنزلتها من أولويات الاهتمام. كما أن موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة فى المعارك المتعددة التى دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد يشهد باستدراج المثقف «العصرى» الى فخاخ تهميش معرفته بتراثه.

أما فى المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثي ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث، وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصرى تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية، وإبراز أوجه الاختلاف فى المشروع الحضارى كله. وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفى قوة إضافية نابعة من الحنكة التى كسبها فى معاركه مع الجديد من ناحية، ومن أزمة المشروع الغربى

وتردد الحديث، فى الغرب نفسه، عن انهيار الغرب وإفلاسه. وهو حديث مهما تكن هامشيته فى الغرب، فقد وجد آذانا صاغية لدى المتشككين فى جدوى النسخ الحرفي للمشروع الغربى. وبالإضافة إلى هذا كله فقد أصبح تعميق الوعي بالتراث الشفهي منه والمكتوب ضرورة أساسية لأن أشكال الكتابه الأدبية الحديثة وصلت الى قلب المؤسسة التقليدية، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول فى الأزهر مثلاً بدءا من محمد عبد الحليم عبدالله حتى سليمان فياض وعبده جبير. كما أن التركيبة الإجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الإجتماعية الدنيا، فبعد أن كان معظم الكتاب فى المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الأرستوقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى، أخذت الرواية العربية تعرف كتاباً انحدروا إليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعى مروراً بأبناء العمال والفلاحين. ولا تنفصل طبيعة الحوار مع النص التراثى عن إشكالية هوية النص الروائى الجديد، ومدى وعى الكاتب بدوره فى واقعه ودور عمله فيه. ومن هنا انطلق النص الروئي الواثق من حدود هذا الدور في رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الاحالة التقليدية، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات أدبية فى نصوص المرحلة الأولي، ثم ارتد على عقبيه فى المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك فى كل الرواسى والثوابت، لينقض كل ما رسّخته قواعد الإحالة التقليدية من مواضعات، وليبدد كل ماقدمته من مصادرات.

وقد بدات تلك التساؤلات فى التغلغل فى بنية النص الروائى الجديد حتى اصبح من العسير على اسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابتها التغيرات والتحورات. وسنحاو ل الآن أن نتلمس ملامح هذا التغير كما انعكست علي مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعي الاجتماعي والفردي معا وهو الرواية. وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الاحالة وعلاقة النص بالواقع، معتمدين في هذا المجال على تفريق رومان ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التى تنهض عليها الكناية، والبنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة. ولكننا نطور فكرة ياكبسون ونخرجها من اطار اللغة والصيغة البلاغية إلى مجال التصنيف والتأريخ الادبي. (٤٠) وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة لهذه المسالة بشئ من الإيجاز نشير إلى أن الكناية، ومنها تستقى الكنية وشتى صور المجاز المرسل، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذه الصياغة البلاغية، فإذا كنينا رجلا بأبى علي، كانت هذه إشارة إلى علاقة عضوية حسية بينه وبين ابنه علي، أو اذا أشرنا إلى التاج ونحن نعني المملكة، كانت هذه الإشارة تعتمد على استخدام الجزئي للتعبير عن الكلي. ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة

الكنائية بين النص والواقع ينطوى علي افتراض أن النص جزء من الواقع، أو انعكاس له، أو تصوير لبعض جوانبه على الورق. وكلما اقتربت الصورة من الأصل زادت قيمتها وعظم تأثيرها. أما الاستعارة، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال. فاذا قلنا: رنت إلينا ظبية، ونحن نعني امرأة جميلة، كان الاختلاف في المجال ضروريا لإحداث التاثير. وكلما اتسعت الفجوة، وازدادت حدة الجدل بين المجالين، وتعددت أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، زادت فاعليه الاستعارة . وعندما نتحدث عن علاقة استعارية بين النص والواقع، فاننا نشير في هذا المجال إلى علاقة بين مجالين نوعيين مختلفين، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف ، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر .

ويفترض مشروع التصنيف الأدبى القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية: أولها، أن الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربى الحديث؛ وثانيها، أن هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة ، لأنه تغير في جوهر الرؤية، ومن هنا فهو عابر للاجناس والأشكال الادبية؛ وثالثها، أن جوهر التغير كامن أساسا في مسالة علاقة النص بالواقع، وقواعد إحالته له؛ ورابعها، أن الحساسية الأولى أو التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءا من هذا الواقع أو امتدادا لفظيا له، واستمرارا موقفيا لصورته وتصوراته؛ وخامسها، أن الحساسية الجديدة او الحديثه وهى من الحداثة بمفهومها المعروف تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبي بين طرفي الاستعارة: النص: الواقع. وكلما ازدادت درجة التباين بينهما، برزت وتبلورت علمية الجدل المستمر بين العالمين.

٧-التحولات النصية وتباين الاستراتيجيات والمنطلقات

وإذا ما أدركنا هذا كان علينا أن ننتقل إلى المجموعة التالية من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازى، وهى التحولات الفنية التى تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية، أو ما أدعوه بالمحتوى الدلالى للشكل ودوافع الأدوات الفنية التى يستخدمها الكاتب فى نصه الروائى. ونميز فى هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة، أو ما يسميه اصدقاؤنا المغاربه بالخطاب الروائى الحداثى، لنخلص من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية إلى وجود تغير أساسى فى قواعد الإحالة بين هذين النوعين من الكتابة.

فمن حيث المنطق :

كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبنى إنجازات العلوم الطبيعية فى التعامل مع الظواهر الإنسانية ، ولذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية. وكانت هناك مجموعة من الرواسى الاجتماعية والقيمية الصلبة التي يمكن الاطمئنان إلى تسليم الأغلبية بها، والتي تساعد على التنبؤ الذى تتخلق به مجموعة من التوقعات التى لا سبيل إلى الشك فى مصداقيتها.

فأصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية والسلوك القصدى يحتلان مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الإنسانية التى لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات والموضوع بالوضوح والصرامة اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية. ومن ثَمَّ اختفى كلية أى تصور لوجود حقائق مطلقة، وسادت النسبية بلا منازع، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر، واحتلت مسألة تعدد الأصوات مقدمة الجدل النقدى والفكرى على السواء، وتفجرت كل الرواسى القديمة، وأخذت الاحتمالية تتسرب إلى كل شئ، وتطرح على الكاتب والقارئ معا لانهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات. ومن هنا استحال التنبؤ بالنتائج بأى قدر من الاطمئنان، واختفى الإجماع الضمنى القديم.

كان القص الواقعى التقليدى يعتبر نفسه معادلا للحياة أو محاولة لإعادة انتاجها على الورق، وينطلق من مصادرة أساسية مفادها أن كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك القدرة الحاذقة. ومن هنا كانت المباراة الروائية هى مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارئ فى شبكة الوهم القصصى والدخول به في تضاريس خرائطه الأليفة ، لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه.

فأصبح هذا القص التقليدى مجرد مجموعة من المواضعات الأدبية التى لا يمكن أن ندعى أن لها أهمية أكثر من تلك التي نجدها فى شتى صور القص المختلفة. فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع الخارجى نفسها، ومع تزايد الوعى بنصية النصى ووقائعية الواقعى. وتحولت خرائط النص الأليفة إلى متاهات مدوخة، ما أن يدلف إليها القارئ حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجيه، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتحور ملامحه كل لحظة، حتى يوشك أن يكون معاديا للثبات والاستقرار.

كان القص التقليدى يفترض وجود درجة من التماثل فى منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ، لأنهما معا أبناء هذا الفضاء الشامل الموحَّد والموحِّد. ولأن صلابة القيم

الاجتماعية وتماسك الرؤية الجمعية التي يتفقان عليها معا تخلق قدرا من الثقة فى إمكانية التواصل والتوصيل.

فافترض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التي تصل فى كثير من الأحيان إلى حد التناقض. بل إنها تتخذ من هذا التناقض مفتاحا لشفرتها الدلالية المعقدة، بالصورة التي تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة إلى أن تكون معادلا أدبيا لحالة التفتت والتشظى التى تستشرى في أرجاء الوطن العربى، بل على مستوى الفرد العربى ذاته.

ومن حيث البنية الروائية

كانت البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث. وكانت تلك الواحدية هي المنق الذى تنهض عليه عملية التماسك الداخلى للنص الروائى، وهى المصدر الذى تتولد منه تأويلات النص المحدودة. ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لاتتسم بالأحكام فحسب، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك، ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببى والتداعيات المنطقية، والتوقعات التى لاتخيب، ولاتخلف ظن القارئ فى أغلب الأحيان، وقد ساعد على ذلك أن مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضى إلى الحاضر وصوب المستقبل.

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسى على تعددية المنظور والصوت، وتريق بعض أجزائها الشك على الاجزاء الاخرى، مرهفة بذلك من حدة المتاهة المعرفية . وقد أدى هذا بالتالى إلى تغير مفهوم الحبكة كلية، بل إلى الإطاحة به كلية فى بعض الأحيان. وحلت مكانها مجموعة من البدائل التى تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التنافر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلى للنص. وأصبح الزمن فيها رأسيا لايعترف بالتسلسل التاريخى التقليدى، وإنما يلجأ إلى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى.

كانت الروابط التى تخلق التماسك الداخلى للنص الروائى تنهض على منطق التتابع السببى، والتسلسل المنطقى للأحداث، وهو المنطق الذى جعل الحبكة سيدة البنية الروائية، حتى أوشكت الرواية التقليدية أن تكون نصا مغلقا بتعبير امبيرتو إيكو لايحتمل مثله فى ذلك مثل الرواية البوليسية سوى تأويل او تفسير واحد.(٤١)

فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدى ، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببى، وإنما استننت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدل، وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة. واعتمدت روابط التماسك الداخلى على خلق ذاكرة النص الداخلية، وعلى التتابع الكيفى الذى يعتمد أساسا على المنطق الجدلى في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التى تبدو لأول وهلة وكأن لاعلاقة حقيقية بينها.

كان الموضوع الروائى يحتل مكان الصدارة، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحبكة، واقتناص القارئ فى شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء، أو بالأحرى تشجعهم، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة، لمعرفة تطور الأحداث، ولمتابعه خيوطها، فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصران الرئيسيان فى جذب اهتمام القارئ.

فتراجع الموضوع من الواجهة، وبدأت استراتيجيات القص فى محاولاتها للكشف عن حدة وعى النص بذاتيته تتقدم الى الواجهة، ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا فى صياغة العالم القصصى، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية، وأصبح من هم النص الروائى أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التى تنطوى عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التى يستخدمها. وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعى وأسطورى وخيالى ورمزى وتاريخى وغيرها. مما غير من طبيعة التلقى ومن آليات التشويق ذاتها. فقد أصبح تفتت السرد، وتفكك الحبكة، وتدخلات الروائى القصدية فى سياق السرد، من العوامل المثيرة لتفكير القارئ والباعثة على اهتمامه.

كان الشكل الفنى يتسم بالثبات، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب العديد من الروايات فى قالب روائى واحد، قبل أن يتحول منه إلى قالب آخر، يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا، بل كانت الاستقصاءات المحفوظية فى هذا المضمار هى السبيل المعبد الذى اندفعت فيه ـ إلى لاغاية ـ العديد من المحاولات الروائية فى تلك المرحلة، فى محاولة لإعادة انتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية، وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى.

فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى اخرى، بل تحول داخل الرواية الواحدة، واتسمت الرواية الجدية بدينامية الشكل وحركيته، وبالثراء التجريبي فى هذا المجال، مما جعل حركية الشكل ، وتحوله المستمر، وجها من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها، وتعددت الطرق التى يتجلى في هذا الثراء بتعدد الروائيين أنفسهم، وأصبح واجب الروائى حيال نفسه، وحيال فنه، أن يغامر فى أصقاع التجريب المجهولة باستمرار، وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية.

كان الشكل الروائى يحتل مكان المواضعات المتعارف عليها، ويتسم بنوع من القداسة التى تفترض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه، وكان الموضوع الروائى نفسه يتسم بالعمومية، وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع، والتى تحتل مكانة بارزة لافى الواقع فحسب، وإنما فى اهتمام الحركة الثقافية، بل أحيانًا السياسية العامة كذلك. وكان للشكل قدر من النقاء الخالص الذي يمنع الكاتب من إقحام أيه خطابات أخرى عليه .

فأصبح الشكل نفسه موضوعا للبحث داخل النص الروائى الذى يزداد انشغاله بروائيته، كلما ازدادت أزمة هويته الداخلية بروزا إلى السطح، ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات أو الشرائح الاجتماعية الرئيسية، وأنما جنحت الى الاهتمام بالمناطق الهامشية فى التجربة الانسانية وفي الواقع الاجتماعى معا. وفقد الشكل نقاءه، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوفى حتى الخطاب التاريخى والسياسى والوثائقى بل الخطاب السياسى والإحصائى والنقدى التفكيكى الذى يتعلق بالبنية الروائية ذاتها .

ومن حيث الفضاء الروائىَ

كان الفضاء الروائى فى النص التقليدى قادرا على احتواء العناصر المختلفة دون الوعى بمدى تناقضاتها الداخلية، أو الميل إلى تجنب إبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر، إذ كان المكان واقعيا فى تجسداته التى تجعل الانسان المسيطر على كل شئ لا يعبأ به كثيرا، ولا يلتفت لأى من قدراته الفاعلة في حياته، لانه لم يكن يرى فى المكان سوى الإطار الذى يدور فيه الحدث.

فأصبح الفضاء الروائى فى النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات

المتصارعة. أصبح فضاءا مشحونا بالتوتر، مزدحما بالحواجز والحدود، معتبرا السدود إحدى قسماته الرئيسية. ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة، أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته، وعاملا من العوامل المشاركة فى بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها.

كان هناك نوع من الوحدة المكانية ، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا، أى أن الإنسان كان سيد المكان، لانه ممتلئ بالشعور بانه سيد مصيره، وبالثقة فى فهمة للعالم وسيطرته العقلية ، إن لم تكن المادية عليه. ومن هنا وجدنا المكان يرجع أصداء مشاعر الشخصيات ومواقفها، فلا أقل من ان تكفهر الطبيعة نفسها إذا ما غضب ، وتهب نسماتها الرخية على الجميع اذا ما شعر بالرضا.

فأصبح هناك نوع من التشتت المكانى، وفقدان السيطرة والاتجاه. ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمتاهة، وبسيطرة المكان على الإنسان، وبفقدان القدرة على الفهم، مما يزيد من غربة الانسان عن الفضاء الذى يعيش فيه، بل ويعيشه ويعانيه. ومن هنا كان من الطبيعى أن يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية، فى عالم لايعبأ بالانسان، ولايستجيب لسيطرته عليه، وأن يتسم المكان بسمات أسطورية أوخيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات، ويخضعها أحيانا لنفوذه .

ومن حيث الشخصية الروائية

كانت حرية الشخصية فى التعبير عن نفسها محدودة، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شئ المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف كليا. وكان من الطبيعى أن يتوحد صوت المؤلف بصوت كل شخصياته فيما يدعوه باختين بالرواية الأحادية الصوت أو المنولوجية. لأن التباين بين الشخصيات كان ضئيلا أو معدوما، وكانت السيادة لتلك الشخصيات ذات الطبيعة الواحدة المتقاربة وغير الإشكالية.

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذى أخذ فى التوارى التدريجى في الخلفية، وفقد الكثير من وثوقيته وسيطرته الصارمة على العالم . بل وتسربت نغمة الاحتمالية والارتياب إلى تناوله للموقف الروائى فجعله مفتوحا للشك، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها. ولم يعد من المقبول أن يتوحد صوت المؤلف بصوت إحدى شخصياته، ناهيك عن جميع شخصياته. وسادت تعددية الأصوات

وبرزت أهمية الحوار المستمر بينها وبين خطاباتها ولغاتها المتعددة، واختفت الشخصيات التقليدية كلية لتفسح المجال للشخصيات الإشكالية.

كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارئ عن الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائي، وبين ماهو متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هي التي تعطى القارىء نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفى المؤقت فى الرواية التقليدية، وهى التى تتطلب خضوع الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها.

فسعت استراتيجيات القص الحديثة إلى الاجهاز على هذا التفوق المعرفى الساذج، وإدخال القارئ فى متاهات المعضلات الانسانية التى تعانى منها الشخصيات ، لابغية التوحد معها من منطلق التفوق أو حتى التعاطف أو التماثل، كما كان الحال فى الرواية التقليدية، وإنما من منطلق الاكتشاف الذى يتطلب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف الروائى.

كانت الشخصية تتسم بالاتساق، وفى كثير من الأحيان بالنمطية، لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجي، وهذه المحاكاة تتطلب قدرا كبيرا من التنميط الذى يمكن القارئ من التعرف فيها على النمط الإنسانى السائد فى ذلك الواقع، من العصامى حتى الانتهازى، ومن الوطني حتى الخائن. وكانت الأدوار التي تجسدها تلك الشخصيات تطمح إلى أن تكون التجسيد الأمثل لها كما هو الحال مثلا فى السيد أحمد عبد الجواد الذى أصبح نمطا على شخصية الأب ذاتها، وعلى جبروتها المطلق، وعلى مرحلة كاملة من الوجود الاجتماعى .

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية في عالم لم يعد الإنسان قادرا فيه على السيطرة على الواقع الخارجى، بل أصبح عاجزا عن فهم إشكالياته المعقدة. وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة فى التفرد والإشكالية بعد أن طرحت من أفقها أية مزاعم فى تمثيل أي شئ عداها، بل إن قدرتها علي طرح ذاتها على الورق اتسمت هى الأخرى بقدر كبير من الخلط والاضطراب، حيث أصبحت ساحة للتناقضات التى لاتبحث عن حل بقدر ما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثاوية فيها.

كانت الشخصية جزءا من البنية المركزية للحبكة، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائى أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمى الذى يجعل البطولة مصدرا سياسيا للإلهام

الروائى من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الاساطير. وكانت مركزية الشخصية للحبكة تستدعى تسمية الشخصيات والتعريف بكل ملامحها الاجتماعية والنفسية والثقافية، فنحن فى عالم يسود فيه الوضوح ويسيطر عليه الفضاء المفتوح.

فأصبحت الشخصيات الرئيسية فى النص الروائى من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعى وعلى مستوى الرؤية على السواء. ولم يعد للنص بطل بأى مفهوم من المفاهيم، وانما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التى تجعل لكل الشخصيات نفس القدر من الأهمية. وفقدت كثير من الشخصيات أسماءها وملامحها الاجتماعية أو النفسية المميزة، ولفها الغموض الذى يسود الفضاءات المغلقة والعتمات.

ومن حيث اللغة الروائية:

كانت الجملة الروائية نثرية، بالمعنى الشامل فى هذا المجال، والذى يتطلب تعريجا متمهلا أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها، وكانت النثرية جزءا من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به. وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء، ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاءاً للمعنى، دون أن تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء.

فجنحت اللغة إلى الاقتراب من آفاق الشعر بالمعنى العميق، لا الإيقاعى للشعر. وسعت إلى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معاً. ولم تتردد فى اجتراح المحرمات، أو انتهاك المقدسات، والتعبير عن كل ما كان مسكوتاً عنه من قبل. ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامتة، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوى الذى يتستر وراء القصور المعنوى والقيمى والدلالى.

كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريرى المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص. وكان الإيقاع اللغوى سلساً وتقليديا، مهما كان احتدام المشاعر، أو تفجر المواقف الروائية، وكان الخلاف حول المستويات اللغوية إذا ماطرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية.

فتخلت اللغة عن تقريريتها، واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة. واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخى التراثي، وحتي الخطاب الصوفى، وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع

الأصوات، ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا، لانهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائي، بالصورة التى تغيرت معها كلية جماليات الاسلوب، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح.

من هذا كله نكتشف أن قواعد الإحالة الاستعارية هي التى اقتربت بالنص الروائى من عالم الأدب الحقيقى، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبى عن العالم الواقعى. وهذا أمر بالغ الأهمية، لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفى مغاير لذلك الذى أقام الأدب التقليدى علاقته به عليه، فان ذلك يتطلب منا قراءة هذه الاعمال الأدبية الجديدة ، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقى التقليدية الكسولة ، التى كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية . فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسى تخفى علينا أهم إضافات هذا الأدب ، وبالتالى تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته. لأن عملية إنتاج المعنى فى النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضارى الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى يدخل فى علاقة حوارية خصيبة معه. ولهذا كله كان من الضرورى إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغير جذرى فى شكل تبدياتها الأدبية عامة والروائية منها بشكل خاص.

هوامش وإشارات:

١- أعرف أن بعض هذه الاستقصاءات النظرية قد ظهرت فى فترة باكرة عن العقد الذى أنسبها إليه، فمن المعروف أن كتاب لوكاتش المهم عن (نظرية الرواية) قد كتب فى العقد الثانى من هذا القرن، وأن أوجدن وريتشاردز مؤسسا مدرسة كيمبريدج قد نشرا أعمالهما المهمة فى العشرينات، ولكن المقصود هنا هو العقد الذى ارتفع فيه تأثير النقاد المذكورين إلى سمت الفاعلية الواسعة فى هذا المجال. وأخذت فيه كتاباتهم فى لفت نظر الواقع الأدبى إلى إضافاتها المهمة.

٢- فى كتابه Roland Barthes, Critical Essays (Evanston, NorthWesternUniversity Press, 1972).

٣- ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، (بيروت دار صادر، ١٩٦٧)، ص ٤١. وهذا الكتاب هو ترجمة لـ David Daiches, Critical Approaches to Literature (London, Longman, 1956).

٤- لمزيد من التفاصيل عن تطور استقصاءات منظري الأدب في هذا المجال يمكن مراجعة Allan H. Gilbert, Literary Criticism: Plato to Dryden (Detroit, Wayne State University Press, 1962) and Gay Wilson and Harry Clark, Literary Criticism: Pope to Croce (Detroit, Wayne State University Press, 1962).

٥- راجع الفصل الأول في كتاب بنديتو كروتشه، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، (دمشق، المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣)، ص ٥-١٨.

٦- يحمل كتاب برنار في الواقع عنوان (علم وظائف الأعضاء أو الفسيولوجي التجريبي)، ولكن ترجمته العربية الشهيرة التي صدرت في الأربعينات اختارت مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، ترجمة يوسف مراد وحمدالله سلطان، (القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٤٤) عنوانا لها - الذي ظهر لأول مرة عام

٧- كتاب دي سوسور هذا هو Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale الذي ظهر لأول مرة عام ١٩١٦، وقد ظهرت ترجمته الأنجليزية متأخرة جدا تحت عنوان Course in general Linguistics من ترجمة Roy Harris عام ١٩٨٣ عن (London, Duckworth, 1983)

٨- راجع كتابهما الشهير C.K. Ogden and I.A Richards, The Meaning of Meaning: AStudy of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism (London, Longman, 1923).

٩- راجع الكتاب المذكور في الهامش السابق، ص ٢٤-٤٧ والطبعة التي استخدمها من الكتاب هي طبعة Harvest Book الصادرة عن (New York, Harcourt, Brace S World, Inc., 1965).

١٠- المرجع السابق، ص ٥٥.

١١- من أبرز تلاميذ ريتشاردز ونقاد مدرسة كيمبريدج وليام أمبسون Empson و ف ر ليفيز F. R. Leavisوزوجته ك س ليفيز Q C Leavis.

١٢- راجع، John Crowe Ransom, The World's Body New York, Charles Scribner's Sons, 1938).

١٣- B.M. Éjxenbaum, "The Theory of the Formal Method", in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorske (eds), Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views,(Cambridge Mass, the MIT Press,1971), p. 5.

١٤- المرجع السابق، نفس الصفحة.

١٥- لمزيد من التعرف على واقع النقد الروسي في هذه الفترة راجع دراسة ايخنباوم، المرجع السابق، ص ٥-٣٧، وراجع أيضا Victor Erlich, Russian Formalism: Histoy Doctrine, (New -Haven, Yale University Press, 1981), p. 51 ,٨٦.

١٦- . Roman Jakobson, Recent Russian Poetry, Sketch 1, Prague, 1921, p.ص , استشهد به ايخنباوم في المرجع السابق، ص٨ ، ١١.

١٧- ظهرت الترجمة العربية لهذا المقال المهم في العدد الثاني من مجلة (ألف: مجلة البلاغة المقارنة) التي تصدر عن قسم الأدب الانجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، بعنوان فيكتور شكلوفيسكي، الفن باعتباره تكنيكا، ترجمة وتقديم عباس التونسي ومراجعة حسن البنا، (ألف: مجلة البلاغة المقارنة)، العدد الثاني، ربيع ١٩٨٢، ص ٧٠ - ٨٩.

١٨- Victor Erlich, Russian Formalism: History - Doctrine, (New Haven, Yale University Press, 1981), p. 76

١٩- فيكتور شكلوفيسكي، الفن باعتباره تكنيكا، مجلة ألف، عدد٢، ١٩٨٢، ص ٧٨.

٢٠- المرجع السابق، ص ٨٣.

٢١- راجع، Victor Shklovskij, Art as Device, والمقتطف مأخوذ من المرجع السابق ذكره في هامش ١٢، ص ١٧.

٢٢- النص مأخوذ من الطبعة الروسية من هذا الكتاب Victor Shklovsky, Tretص ja fabrika (The Third Factory), (Mo scow, 1926), p. 96 وقد نقلته عن Victor Erlich المرجع المشار إليه سابقا، ص ١٢٠.

٢٣- فيكتور إيرلتش، المرجع المشار إليه، ص ١٢٢، و١٢٤.

٢٤- راجع دراسة إيرليتش له في المرجع السابق، ص ١١٨-١٣٩.

٢٥- راجع كتابه المهم, Goerg Luckács, The Theory of the Novel, trans. ABostock, (London, Merlin Press, 1971)

٢٦- راجع نظريته عن الرغبة المثلثة وتجلياتها الروائية المختلفة في كتابه (الكذب الرومانس والحقيقة الروائية) René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, (Paris, Grasset, 1961) والذي ظهرت ترجمته الانجليزية بعنوان: René Girard, Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure, trans. Yvonne Freccero (Baltmore, The Johns Hopkins University Press, 1965)

٢٧- راجع كتابها (أصول الرواية) Marthe Robert, Origins of the Novel, (Bloomington, Indi- ana University Press, 1980)

٢٨- واجع كتابه عن (من أجل علم اجتماع للرواية) Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, (Paris, Éditions Gallimard, 1964) الذي ظهرت ترجمته الانجليزية بعنوان (نحو علم اجتماع للرواية) Lucien Goldmann, Towards a Sociology of the Novel, trans. Alan Sheridan (London Tavistock Publications, 1975).

٢٩- M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, (Austin, University of Texas Press, 1981), p. 3.

(٣٠) راجع Wallace Martin, Recent Theories of Narrative, (Ithaca & London, Cornell University Press, 1986)

٣١- المرجع السابق ص، ١٨.

٣٢- المرجع السابق، ص ٤٤. والمقتطف مأخوذ أصلا من كتاب والتر ريد (التاريخ المثالي للرواية) Walter L. Reed, An Exemplary History of the Novel: The Quixotic Versus the Pic- aresque (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p. 24.

٣٣- راجع، والاس مارتن، المرجع المشار إليه سابقا، ص ٢٨.

٣٤- المرجع السابق، ص ١٩.

٣٥- ميخائيل باختين، (الخيال الحواري)، ص ٤.

٣٦- كما فعلت الدكتورة لطيفة الزيات مع مجموعة محمد البساطي (منحنى النهر) حينما تناولت عددا من قصصها باعتبارها رواية قصيرة، راجع مقالها «محمد البساطي ورواية قصيرة» المنشور بمجلة (الهلال)، عدد سبتمبر ١٩٩٢، ص ١٨٨-١٩٤.

٣٧- ميخائيل باختين، (الخيال الحواري)، ص ١١.

٣٨- المرجع السابق، ص ١٢.

٣٩- M. Bakhtin, " Discourse Typology in Prose", in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorske (eds), Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, (Cambridge Mass, the MIT Press,1971), p. 291

٤٠- لمراجعة تفاصيل هذا المشروع النظري الذي سبق لنا الكتابة عنه أكثر من مرة راجع دراستنا: «جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافى»، مجلة (فصول) القاهرية المجلد السادس، العدد الرابع، يوليه/ سبتمبر ١٩٨٦، وكذلك كتابنا، القصة العربية والحداثة : دراسة فى آليات تغير الحساسية الأدبية، بغداد، دار الشئون الثقافية، ١٩٩٠.

٤١- لمعرفة تفاصيل الاختلاف بين النص المفتوح والنص المغلق راجع كتاب الناقد وعالم الإشاريات الإيطالى أمبيرتو إيكو (دور القارئ : استقصاءات في إشارية النصوص) Umberto Eco, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts, (London, Hutchinson, 1979).

كلما إتسعت الرؤية ضاقت العبارة

(النفرى)

سيكولوجية الإبداع فى الشعر الصوفى

عبد الخالق محمود عبد الخالق

فى دراسة مفصلة يقوم كاتب هذه السطور بدراسة التجربة الإبداعية لدى ثلاثة من أكبر شعراء التصوف الإسلامى العربى ، وهم : الحسين بن منصور الحلاج (٢٤٤ - ٣٠٩ هـ) ، ومحيى الدين بن عربى (٥٧٠ - ٦٣٨ هـ) ، وعمر ابن الفارض (٥٧٦ - ٦٣٢ هـ) .وقد حقق ديوان الأول د. كامل مصطفى الشيبى ، وحقق ديوان الثانى د. محمد علم الدين الشقيرى ، وقمت بتحقيق ديوان الثالث . وبذلك تقوم الدراسة على نصوص محققة تحقيقاً علمياً .

وسأقصر بحثى هنا على شعر ابن الفارض* الذى لم يعرف له من آثار غير ديوانه ، فهو بذلك من أصحاب الكتاب الواحد . والديوان بقصائده الأربع والعشرين تجربة صوفية واحدة ، كلها توق إلى تحقيق الإلهية المطلقة ، وسفر طويل شاق للوصول إليها والتحقق بها ، وسلوك لطريق الحب الإلهى . وهى محاولات غير تامة ، وحلقات متكررة فى سبيل وصول الشاعر إلى غايته من الوحدة والشهود ، أو إلى " حيث لا إلى " إذا استعرنا تعبيره نفسه .

---

* هو أبو حفص وأبو القاسم عمر بن أبى الحسن على بن المرشد بن على ، ويعرف بابن الفارض ، وينعت بشرف الدين ويلقب بسلطان العاشقين . ويجمع المؤرخون والمترجمون على أن ابن الفارض حموى الأصل ، مصرى المولد والدار والوفاة . ويذكرون أيضا أنه سعدى النسب ، وأن والده قدم من حماة رلى مصر فقطنها . وصار يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدى الحكام ، ثم ولى نيابة الحكم فغلب عليه التلقيب بالفارض . وأرجح التواريخ لمولد ابن الفارض - على خلاف - هو الرابع من ذى القعدة سنة خمسمائة وست وسبعين هجرية ، الموافق الثانى والعشرين من مارس سنة ألف ومائة وواحد وثمانين ميلادية . وكانت وفاته سنة ستمائة واثنتين وثلاثين هجرية ، الموافق الثالث والعشرين من يناير سنة ألف ومائتين وأربع وثلاثين ميلادية .

انظر : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ١ / ٣٨٣ . وابن العماد ، شذرات الذهب ٥ / ١٤٩ - ١٥٣

أما تائيته الكبرى - ٧٦١ بيتا ، قرابة نصف الديوان كما - فهى من الناحية الفنية صورة تامة لتجربته الصوفية ، ونهاية لسفره الطويل وبلوغ إلى وحدة الشهود ، ولذلك عرفت واشتهرت باسم : " نظم السلوك " .

وانبثاق شعر ابن الفارض عن العقيدة الدينية يسوق بالضرورة إلى قضية " الشعر والمعتقد" التي اختلفت الآراء حولها ؛ فكثير من الناس يجدون أنهم لا يستمتعون بالشعر إذا كانوا

يختلفون مع الشاعر فى معتقداته وأفكاره . وفى الجانب الآخر يقف الذين يعلنون أن أفكار الشاعر لا تلعب دورا فى تذوق الشعر ، وأنهم يمكن أن يكونوا قراء موضوعيين تماما بالنسبة لها - ونحن نشك كثيراً فى صحة هذا الزعم إذا كان الشاعر يناقش الأفكار ويدلل عليها . لعل المعول - كما يقول إليوت - هو التعاطف لا الموافقة العقلية .

والإحساس الدينى كغيره من الأحاسيس التى يعبر عنها الشعر ، مما يمكن أن نشارك فيه ونتفهمه حين نضع أنفسنا فى مكان الشاعر(١) . كما أنه من المسلم به " أننا نستطيع أن نتذوق قصائد تعبر عن نظرة فى الوجود غير نظرتنا وأنه لا يتحتم علينا أن نشارك الشاعر معتقداته لكى نتذوق شعره ، ولكن هذا لا يعنى أننا لا نهتم بالمضمون الفكرى للكلام- كما يزعم رتشاردز - فنحن نعتقد أن هذا تبسيط للمسألة أكثر مما ينبغى ، ذلك لأن العلاقة بين الشعر والمعتقدات من أعقد المسائل فى النقد الأدبى ، ولم توجد - حتى الآن - نظرية فى النقد تمدنا باجابة حاسمة قاطعة فيها ولعل أقرب الحلول إلى الصواب هو رأى وليم إمبسون الذى يقول : إننا وإن كنا لا نشارك الشاعر معتقداته حين تختلف عن معتقداتنا ، فاننا لا نفصل الشعر عن هذه المعتقدات ، ولكننا نتخيل دائما أثناء قراءتنا إنسانا - الشاعر ذاته أو إحدى شخصياته - يؤمن بهذه المعتقدات ، وعن طريق تخيلنا هذا نتمكن من أن نشعر بمعنى النتائج التى تترتب فعلاً على هذه المعتقدات بالنسبة لنموذج من البشر ". (٢)

وشعر ابن الفارض - شأن شعر شعراء التصوف الإسلامى جميعاً - شعر شائك شائق ، لذا فقد ضاقت نفوس بعض من قرأوه بما اتسع له قلبه وطوقت به روحه ، فنظروا إليه نظرة قاصرة متهمة ، وفسروه تفسيرا واحدا - علما بأن النص ليس ملكا لواحد - انتهوا معه ببعده عن الصواب ووقوعه فى الخطأ ، غافلين عن حقيقة هامة ، هى أنهم يقيسون شعره بمقياس لا يتفق مع الشىء المقيس ، مقياس الصواب والخطأ الذى يصح فى مجال العلم بمعناه الدقيق، ويبعد كل البعد عن مجال الإبداع الأدبى بعامة ، والشعر بخاصة ، والصوفى منه بوجه أخص . إذ

التجربة الصوفية لها من الصفات والخصائص ما يكفى فى تمييزها عن غيرها مما تعانيه النفس الإنسانية من أحوال أخرى . وليس للصوفى - من حيث هو صوفى - أن يتفلسف بأن يتخذ من تجربته الروحية أساساً لنظرية ميتافيزقية فى طبيعة الوجود، لأن النظرية الميتافيزيقية " دعوى " يقال فيها إنها صادقة أو كاذبة ، ويطالب صاحبها بالدليل العقلى على صدقها وسلامتها من التناقض . فينبغى ألا يكون أساسها تجربة شخصية أو " حالا " معينة يعانيها فرد بعينه ، لأن مثل هذه الحال لا يقال فيها إنها صادقة أو كاذبة ، ولا يطالب صاحبها باقامة الدليل عليها ، بل الناس فى أمره بين شيئين ، أما أن يصدقوا ما يخبرهم به ، أو يضربوا بكلامه عرض الحائط (٣) . ومن هنا اختلفت وحدة شهود ابن الفارض الذوقية عن وحدة الوجود ذات الطابع الفلسفى عند غيره من المتصوفة .

ولن نحاول فى بحثنا هذا تفسير التجربة الفنية الصوفية لابن الفارض أو تناولها فى ضوء أى من النظريات التى تحاول تفسير مشكلة الإبداع الفنى ؛ سواء برده إلى الإلهام والعبقرية ، أو إلى العقل وعمله ، أو بالتنقيب عن جذوره فى أرض الواقع الاجتماعى أو التاريخى ، أو الذهاب به إلى البعيد الكامن فى أغوار النفس وأسرارها وخباياها . بل سنحاول - ما استطعنا - أن نجعلها تكشف عن نفسها بصدق ، ولا يهم بعد ذلك أن تأتى منضوية تحت واحد أو أكثر من هذه التفسيرات . إذ أن كل تجربة صوفية هى تجربة خاصة ، وصاحبها هو نسيج وحده ؛ وبذلك يكون لدينا من التجارب الصوفية بقدر ما لدينا من المتصوفة .

وأول ما يلاحظ الناقد فى تلك التجربة " أن بين المعرفة الحسية والمعرفة الصوفية تشابها قوياً وعميقاً فى أكثر من وجه . فالمعرفة الحسية إدراك مباشر ناتج عن الاتصال المباشر بين القلب وموضوع إدراكه . والمعرفة الحسية حال يحسها الحاس ولا يستطيع تفسيرها أو تعليقها أو وصفها أو نقلها إلى غيره من الذين حرموا منها . كذلك المعرفة الصوفية حال يشعر بها الصوفى ولا يستطيع لها تفسيرا ولا تعليلا ولا وصفا . بل إنها تفسد ويتعكر صفوها إذا حاول صاحب الحال أن يفسرها أو يعللها أو يدخل عنصر التفكير فيها " ، ولذا قالوا (٤) : من ذاق عرف .

وعليه يجب على الناقد البصير تجنب الخلط - الذى وقع فيه كثير من الدارسين - بين التجربة الصوفية وبين التعبير عنها فنيا ، بين صفة الصوفى وصفة الفنان مجتمعين فى شخص واحد ، فالفنان ينظر إلى الدين كما ينظر إليه الصوفى ، على أنه فناء فى الموجود المطلق ،

وهذه حالة إذا وصل إليها الصوفى انقطع ما بينه وبين العالم ، وتساقطت قشور اللغة - وكلها عند ذلك قشور . أما الفنان فلا يزال مشدودا إلى العالم ، يسعى نحو المطلق وهو مثقل بالقيود ، وينبش فى ركام اللغة بحثا عن جوهرتها : أول منحة من الله للإنسان ، اعقدت بها الصلة بينهما ، فى إنعام وظفر ، وابتلاء وسقوط ، وعزاء وجهاد . (٥) فههنا الشبه وههنا الفرق أيضا بين الفن من ناحية وبين الدين من ناحية أخرى ، يجتمعان فى شخص ابن الفارض الشاعر الصوفى الذى عانى كثيرا من قصور اللغة العادية وعجزها عن البوح بتجربته الفائقة فتنتنابه حالة الخرس Ineffability التى عدها وليم جيمس إحدى الحالات الأربع المميزة للتجربة الصوفية ، فيعلن عن عجزه وعجز اللغة معه عن التعبير عما يحس ويشاهد ، يقول :

فَألسُنُ مَنْ يُدْعَى بِألْسَنِ عَارِفٍ وإنْ عُبرتْ كُلُّ العِبَارات كَلّتِ

ومَا عَنْهُ لَمْ تُفْصِحْ فانَّكِ أهْلُهُ وأنْتَ غَرِيبٌ عنه إنْ قُلْتَ فاصْمُتِ (٦)

ولذلك يلجأ ابن الفارض إلى الرمز الصوفى ليكون طريقة إلى ما يريد . وعلينا أن نضع فى الاعتبار التمييز الدقيق بين الرمزية الصوفية والاصطلاحات الصوفية التى تعد - بحق - أكبر عون للمتذوق على الدخول إلى عالم الشاعر الرحيب ، إلا أنها فى الوقت نفسه قد تقف عائقا عن اللحاق بما خلف المصطلح من آفاق حلق فيها الشاعر وحده وانفعالات يستحيل على غيره أن يخصصها . وقصارى ما تستطيع أن تقدمه كتب اصطلاحات الصوفية - على تعددها - هو أن تسمى المشاعر والانفعالات وأن تصفها ووصف الشعور غير البوح به والتعبير عنه ، فالوصف تعميم أما التعبير فافراد . ولذلك فان المصطلح الصوفى كرمز لا يكتسب قيمته الفنية إلا من خلال النص ، وإلا فهو خارج السياق عضو مبتور لا حياة فيه ولا دور له فى إثراء العمل الفنى .

ومن هنا تميزت الرمزية الصوفية عن الاصطلاحات الصوفية بكون الأولى أسلوبا وطريقة فى التعبير لها فنيتها وجماليتها وديناميكيتها ، فى حين أن الاصطلاحات مشاعر وأحوال صوفية جامدة مضغوضة ، أو لنقل فى حالة سكونية ، لا تتفجر حيويتها ونشاطها إلا من خلال الأسلوب الرمزى الصوفى ، حيث تصبح حالة تشى بقصة نفسية ، وتصور اتجاهات لانفعالات تعتلج بها نفس المتصوف . وعليه يستحيل فى الشعر الصوفى فصل " الشكل / اللغة " عن " المضمون / التجربة " ، فليس الشكل فيه مقابلا أو رداء يلبسه المضمون ، بل هو المضمون نفسه ، ولهذا قال قائلهم :

رَقَّ الزُّجاجُ وَرَقَّتِ الخَمْرُ   فَتَشابَهَا فَتَشاكَلَ الأَمْرُ
فَكَأَنَّما خَمْرٌ ولا قَدَحٌ   وكأَنَّما قَدَحٌ ولاَ خَمْرُ

ويقول ابن الفارض :

ولُطفُ الأواني في الحقيقةِ تَابِعٌ   لِلُطفِ المَعاني والمعاني بها تَنْمو (٧)

والتائية الكبرى - كما سبق أن قلنا - هى تمام تجربته الصوفية والفنية معاً ، ففيها تتدامج عناصر الذات والموضوع والخيال وباقى العناصر التى تشترك فى إيجاد الصورة النهائية للتجربة الشعرية . وإن جاز لنا وصف تلك التجربة قلنا : إنها حياة الشاعر السيكلوجية الصوفية فى تعطشه إلى الحقيقة المطلقة وموقفه من الوجود . وأن سبيله فى كل تجربته حال يذاق لا فكرة تتعقل ، تتغيا الوصول إلى المطلق والاتصال به إتصالا ذوقيا معرفيا مباشرا يعجز عنه العقل بأدواته وأقيسته .

وتبدأ تجربة الشاعر بتلك اللحظة " البارقة " التى يجد نفسه فيها فى حوار مع نفسه ، متأملا كل ما يحيط به من عوالم شاخصة تأملا يفضى به إلى إنكار ورفض أن يكون ذلك الواقع المحسوس المشاهد هو حقيقة الوجود. لقد بدأ النشاط الروحى الخاص للشاعر يعلن عن نفسه فى صورة ما نسميه التجربة الصوفية.وهذا النشاط الروحى ليس واحدا من أضرب النشاط العقلى ، وإن شئت فسمه وعيا ساميا.يبدأ هذا الوعى فى الوقت الذى تستيقظ فيه النفس فتخرج عن مألوف عادتها بأن يتحول فيها مركز الشعور من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا ثم يتحول تبعا لذلك مركز الاهتمام من الذات إلى ٧ البيت ٢٧ من قصيدته الخمرية .

موضوع جديد تجد النفس إليه للحاق به . وهذا التحول فى مجرى الحياة الروحية هو الذى اصطلح متصوفة الإسلام على تسميته " بالتوبة " . (٨)

والتوبة عندهم هى الرجوع ، ولكنه ليس الرجوع من حال المخالفة والمعصية إلى حال الطاعة، بل هو رجوع بالوجود ، فالعبد يرجع إلى الحق بوجوده فى كل حال سواء كان مخالفة أو موافقة . وهذا حاصل فى الكون سواء شعر به الشخص أم لم يشعر نظرا للقرب الإلهى ، لذلك فالتوبة أمر لازم ، وهى أول منزل من منازل السالكين . (٩)

وإذا كان خروج الإنسان إلى هذا العالم يسمى طبيعيا ، فخروج الصوفى إلى العالم الروحى الذى يتحكم فى وعيه السامى يسمى ميلادا روحيا . وإذا كان من خصائص التوبة فى أية صورة من صورها أنها تصطبغ عادة بصبغة وجدانية عميقة ومفاجئة ، فمن خصائص التوبة

الصوفية أن يصحبها أعنف حالة وجدانية معروفة : إذ يصحبها ذلك الشوق الملح إلى الله ، وشعور دينى عميق ، وحساسية دينية قوية ، حيث تلعب العاطفة أخطر أدوارها فى التجربة الصوفية . فالى عنصر العاطفة ترجع مظاهر الشمول والاستغراق والفناء وما إلى ذلك من الصفات التى تتمثل فى وحدة الطالب والمطلوب أو المحب والمحبوب . فالتصوف كالفن لا وجود له بدون العاطفة الجامعة . وإذا حصر النشاط الروحى فى الإنسان فى اتجاهين : اتجاه نحو حب الحقيقة واتجاه نحو معرفتها ، كان التصوف هو الميدان الوحيد الذى يلتقى فيه الاتجاهان على أتم وجه : لأنه يمثل تعطش الروح إلى الاتصال بالله ، وفى هذا الاتصال يجتمع الحب والمعرفة فى تجربة واحدة . (١٠)

وببروق هذه اللحظة لابن الفارض ، يأتيه صوت من أعمق أعماقه ، يبدأ همسا ، ثم يصير دويا يهتز له كيان الشاعر اهتزازا عنيفا ، فيترجم لسانه هذه الاهتزازات الوجدانية لتصل إلى أذن قلبه حديثا علويا حبيبا : " وإذ أخذ ربك من بنى أدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى " . عندئذ يستحضر الشاعر ذلك العهد الأزلى القديم ، عهد المحبة والولاء ، فيقسم به :

ومُحْكَمِ حُبّ لم يُخَامرهُ بَيْنَنَا ... تَخَيُّلُ نَسْخٍ وَهْوَ خَيْرُ أَلِيَّةِ
وأخْذِكَ ميثاقَ الوَلا حيثُ لَمْ أبِنْ ... بمظْهَرِ لَبْسِ النَّفسِ فى فىْءِ طينَتى
لأنْتِ مُنَى قلْبى وغايةُ بُغْيَتى ... وأَنْهَى مُرادى واخْتيارى وخيرَتى (١٢)

وعن وقت ذلك العهد وزمانه ، يقول :

مُنِحْتُ ولاَهَا يَوْمَ لا يَوْمَ قَبْلَ أنْ ... بَدَتْ عِنْدَ أخذ العَهْدِ فى أوليتى
فَنِلْتُ هَواهَا لا بِسَمْعٍ وناظِرٍ ... ولا باكتِساب واجْتِلاب جِبِلَّةِ
هِمْتُ بها فى عالم الأمرِ حيثُ لا ... ظهورٌ وكانت نَشْوتى قَبْلَ نشأتى (١٣)

وبسماع الشاعر ذلك الصوت الحبيب الذى سبق أن سمعه من قديم ، والذى ظل يبحث عنه طويلا ليطلق به نفسه إسارها ، لتحلق إلى أوطانها الأولية ، إلى رحاب الحقيقة المطلقة ، يعرف أن قد وقع على طريق الخلاص . إنه الخلاص بالحب . ففى هذا اليوم البعيد - حيث لايوم حاسب - شرب الشاعر خمر الحب الإلهى قبل أن يخلق الكرم :

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الحَبِيبِ مُدامَـة ... سَكِرنا بها مِنْ قبل أنْ يُخلَقَ الكَرْمُ (١٤)

ويحنينه إلى ذلك اليوم وما فيه ، وعن معراج يرتقيه ، يبحث مخلصا وجادا ، ويعاوده الصوت الحبيب مؤازرا ومقربا : " من عادى لى ولياً فقد آذنته بالحرب . وما تقرب إلى عبدى بشىء أحب إلى مما افترضته عليه ، وما يزال عبدى يتقرب إلى بالنوافل حتى أحبه . فاذا أحببته كنت سمعه الذى يسمع به ، وبصره الذى يبصر به ، ويده التى يبطش بها ، ورجله التى يمشى بها ، وإن سألنى لأعطينه ، ولئن استعاذنى لأعذينه " . (١٥)

وينهض الشاعر ملبيا نداء الصوت الحبيب - فالله سبحانه يُحِبُّ ويُحَبُّ - قاطعا أشواطا بعيدة فى وادى المستضعفين بجبل المقطم بالقاهرة ، سائحا متجردا ، فتطول صلاته ، ويكثر صيامه وقيامه ، ويلهج قلبه ولسانه بأذكاره وأوراده ، وتتواصل خلواته ويتخلى عن شهواته ومراداته ، ويتحلى بجوهر عباداته فتتجلى عليه فيوضاته - وما كان عطاء ربك محظورا - .

ومع مداومته على كل هذه الرياضات والمجاهدات النفسية لهدم ما يحيط به من سدود وموانع بدنية وزمانية ومكانية تعوقه عن اللحاق بما يريد ، تتلون عليه الأحوال وتتعاقب ، وأحوال الصوفيين مواهب . فيبسط ويقبض ، ويقرب ويبعد ، ويشاهد ويحجب . لقد أصبح الشاعر صاحب تلوين ؛ يتلون فى أحوال الوجد والفقد ، والصحو والسكر . ويرتقى من حال إلى حال ، ومن وصف إلى وصف إذ صاحب التلوين أبدا فى الزيادة مادام فى الطريق .

والحال عند الصوفية هو : ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب ، ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل بعد المثل إلى أن يصفو . وهو تغير الأوصاف على العبد فاذا استحكم وثبت فهو المقام . (١٦)

وتصبح سياحات شاعرنا ورياضاته ومجاهداته وأوراده الإطار الذى يحيط به ويصدر عنه والإطار المكتسب إلى حد كبير ، فترد عليه الواردات إذ " لا وارد لمن لا ورد له " . والإطار- كما يرى د. سويف - أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا ، سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع الاصدار كالتكلم . ولمرونة الإطار فنحن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشىء ولو إلى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فانها لا تنتظم تماما ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات . ويؤكد أن لحظة الإلهام لا يمكن أن تبزغ إلا لدى شخص يحمل الإطار الذى هو شرط هام للإبداع الشعرى . (١٧) وعليه يمكننا القول بأن عاطفة ابن الفارض الدينية هى أساس إطاره الثابت ، وأن ما يتعاقب عليه من أحوال وواردات يتلون فيها هى مرونة ذلك الإطار .

وللصوفية تفنن فريد في دلالات الوارد ودرجاته ؛ فالوارد عندهم : ما يرد على قلب العبد من كل اسم إلهي ثم ينصرف بعد أن يعطي الحل " علما " . وكل وارد إلهي لا يأتي إلا بفائدة. الفائدة التي تعم كل وارد ، ما يحصل عند الوارد عليه من العلم من ذلك الورود . ولايشترط فيه ما يسره ولا ما يسوءه فان ذلك ما هو حكم الوارد . وإنما حكم الوارد ما حصل من العلم . وينصرف الوارد ، إذ لابد من انصرافه ، يرحل بعد أداء ما ورد به تاركا المحل للوارد الثاني . والوارد قد تختلف أحواله في الإتيان . فقد يرد فجأة : كالهجوم والبواده . وقد يرد غير فجأة ، على شعور من الوارد عليه بعلامات ، وقرائن وأحوال ، تدل على ورود أمر معين يطلبه استعداده المحل . والوارد الواحد يتعدد في الأسماء بحسب أحواله في الإتيان فقد يرد بصحو وبسكر ، وبقبض وببسط ، وبهيبة وبأنس ، وبأمور لا تحصى وكلها واردات.

والناس في قبول الواردات الإلهية على إحدى ثلاث مراتب : منهم من يكون وارده أعظم من القوة التي يكون في نفسه عليها ، فيحكم الوارد عليه ، فيغلب عليه الحال ، فيكون بحكمه . ومنهم من يكون وارده وتجليه مساويا لقوته ، فلا يرى عليه أثر من ذلك حاكم . ولكن يشعر ، عندما يبصر ، أن ثم أمراً طرأ عليه ، شعورا خفيا . فانه لابد أن يضغى إليه . أي إلى ذلك الوارد ، حتى يأخذ عنه ما جاءه به من عند الحق . فحاله كحال جليسك يحدثك ، فأخذته فكرة في أمر ، فصرف حسه إلى خياله ، فجمدت عينه ونظره ، وأنت تحدثه . فتنظر إليه غير قابل حديثك . فتشعر أن باطنه متفكر في أمر آخر . ومنهم من تكون قوته أقوى من الوارد . وهو معك في حديث - لم تشعر به وهو يأخذ من الوارد ما يلقى إليه ، ويأخذ عنك ما تحدثه به أو يحدثك به . وما ثم أمر رابع من واردات الحق على قلوب أهل هذه الطريقة(١٨)

كذلك يفرق الصوفية بدقة بين الوارد وبين غيره من المصطلحات التي تدور في حقله الدلالي من مثل : الخاطر والباده والعارض واللائح والطالع واللامع والبارق . فمنهم من يجعل الباده مقدمة للوارد ، حيث يبده القلب أو يفجؤه فيخرج به عن مساره إلى مسار جديد . والبادي أو الباده يفتح الطريق للوارد ، إذ شرط الوارد أن يستغرق القلب وأن يكون له فعل . ويميزه القشيري في رسالته بين تلك المصطلحات الدقيقة ، فاللوائح والطوالع واللوامع عنده هي هذه الخواطر السريعة ، فبعضها كالبروق لا تظهر حتى تستتر وتلك هي اللوائح ، فاذا ظهرت مرتين وثلاثا ، ولم يكن زوالها بهذه السرعة فهي لوامع . أما الطوالع فهي أبقى وقتا وأقوى سلطانا وأدوم مكثا ولكنها هي الأخرى موقوفة على الأفول . أما الذي يبقى أثره فهو الوارد . (١٩)

ويرد على الشاعر وهو في حال فنائه وارد يسط بقوة عظيمة ، فيغلب عليه حال السكر فيكون بحكمه ، ويجعله على مباسطة المحبوب ، والشكوى إليه ، وطلب الرؤية فضلا عن طلب الوصال ، كل ذلك دون خشية إذ لا تغشى الخشية إلا الصاحي ، فيقول :

سَقَتْنى حُمَيَّا الحُبِّ راحَـةُ مُقْلَتـى ... وكَأسى مُحيَّا مَنْ عن الحُسْنِ جَلّتِ

وبالحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عن قَدَحـى ومِـنْ ... شمائلها لاَ مِنْ شمَولى نَشوتـى

ولَمَّا انْقَضىَ صَحْوى تقَاضَيْتُ وصْلهَـا ... ولمْ يَغْشَنى فى بَسْطها قَبْضُ خَشْيتى

وأبثَثْتُها ما بى ولَمْ يَكُ حاضـرى ... رَقِيبُ بَقَا حَـظٌّ بِخَلْـوَة جَلْـوَةَ

وقُلْتُ وحالى بالصبابـةِ شاهـدُ ... ووَجدى بها ما حِيَّ والفَقْدُ بِخَلْوةِ جَلْوةِ

هَبِى قَبْلِ يُفْنِى الحُبُّ مِنِّى بَقيَّـةً ... أراك بها لِى نظـرَةَ المُتلَفِّـت

ومُنِّى عَلَى سَمْعِى بِلَنْ إنْ مَنَعـت أنْ ... أراك فَمِن قَبْلـى لغَيْـرِىَ لَـذَّت

فَعِنْدى لسُكـرِى فَاقَـةٌ لإقامـةٍ ... لَهَا كَبِدى - لَوْ الهَـوَى - لَمْ تُفَـتَّت

....

....

لأنت مُنَى قلبى وغَلَيةُ بُغْيَتـى ... وأنْهَى مُرادى واختيـارى وخيرتـى

خَلَعْتُ عِذَارى واعْتذارى لأَبِـسَ ... الْخَلاعَةِ مَسْروراً بِخَلْعى وخِلْعَتـى

وخَلع عِذَارى فيك فَرضِى وإنْ أبَـى ... اقْترابِى قَوْمِـى والخَلاعَـةُ سُنَّتِـى

ولِيسُوا بِقومِى مَا اسْتَعابُوا تَهتكُـى ... فَأبدَوا قِلَى واسْتَحسَنوا فيك جَفْوتـى

وأهْلِى فى دينِ الهَوى أهْلُهُ وقَـدْ ... رَضُوا لِى عَارِى واسْتَطابُوا فَضيحَتى

ومَا اخْتَرتُ حتى اخْتَرتُ حبُّكِ مَذْهَباً ... فَوَا حَيْرَتى لَوْ لَمْ تَكُنْ فيكِ حَيرَتـى(٢٠)

ونحب أن نلفت هنا إلى نقطة هامة وهى أن إبداع الشاعر لتائيته الكبرى - التى استطالت حتى وصلت ٧٦١ بيتا - جاء نمطا فريدا يغاير بقية قصائد الديوان ، فابن الفارض يقص فيها على مريد متخيل أو حقيقى قصة نفسه مع تجربته الشخصية بعد أن وصل إلى التمكين بعد التلوين . كما يدير فى أجزاء منها حوارا بين ذاته المحبة وبين الذات المحبوب . مما قد يتوهم معه البعض أن التائية ما هى إلا مجرد رواية أو حكاية قد تبعد بشكلها الفنى التى جاءت

فيه عن أصالة الإبداع وتقترب من النظم . ولكن الصحيح هو أنها صوت الشاعر بعد أن خاض تجربته الشاقة بكل مراحلها ، وعاد ليعبر عنها ، وقد سبق أن قلنا إن التجربة شيء والتعبير عنها شيء آخر .

يطول حال السكر بالشاعر ويلعب الخيال دوره ويأتيه صوت يصده صدا عنيفا ، وينبهه إلى وهمه الكبير ، ويكشف إدعاءه الإخلاص في الحب :

حَليفُ غَـرامٍ أنْتَ لكِـنْ بنَفْسِـهِ ... وإبْقاك وَصْفـاً منكَ بعـضُ أدِلَّتـي

فَلَم تَهْوَنـي مَا لَمْ تَكُـنْ فِيَّ فانيـا ... ولمْ تَفْنَ مَا لا تُجْتَلَى فيك صُورتَي

فَدَعْ عَنكَ دَعْوى الحُبِّ وادْعُ لغَـيرِهِ ... فؤادكَ وادْفَعْ عنكَ غَيَّـكَ بالَّتـي

وجَانِبْ جَنَابَ الوَصْلِ هَيْهاتِ لمْ يَكُنْ ... وها أنتَ حَيٌّ إنْ تَكُنْ صادِقاً مُـتِ

هو الحُبُّ إنْ لَمْ تَقْضِ لَمْ تَقْضِ مَأْرَبَاً ... من الحِبِّ فاخْتَرْ ذَاك أو خَلِّ خُلَّتي(٢١)

فليمت الشاعر - إذن - موتا إراديا ليصل ويتصل ، إنه الموت حبا :

فَقُلتُ لَها رُوحي لديك وقَبْضُهـا ... إليك ومَا لِي أنْ تكونَ بِقَبْضَتـي

أجَلْ أجَلي أرْضِي انْقِضاهُ صَبَابَـةً ... ولا وَصْلَ إنْ صَحَّتْ لُحِبكِ نسبَتِي

ولمْ تَسْوَ رُوحي في وِصالِكِ بَذْلَهـا ... لَدَيَّ لِبَـوْنٍ بين صَـوْنٍ وبذْلَـةٍ

وهاَ أنَا مُستدْعٍ قَضَـاكَ ومَا بِـهِ ... رِضاكِ ولا أخْتارُ تأخِيرَ مُدتِـي(٢٢)

ويكرر الشاعر في بقية قصائد الديوان - عدا التائية - محاولاته القاصرة ، وتتعاقب عليه أحوال السكر والصحو والفقد والوجد ، ويقطع مراحل في طريق سفره الطويل ، ليقرب من غايته ، فيختلس نظرة رضا ، ويلتقط همسة يلتذ بها سمعه ، فيحسب أن قد كشف له الغطاء فيطير فرحا :

ولقَدْ خَلَوْتُ مع الحَبيـبِ وبَيْنَنَـا ... سرٌ أرَقُّ مِنَ النَّسيـمِ إذَا سَـرَى

وأبَاحَ طَرْفي نَظْـرةً أمَّلْتُهَـا ... فَغَدَوْتُ مَعْروفـاً وكنـتُ مُنكـرا

فَدُهِشْـتُ بينَ جَمَالـهِ وجَلالِـهِ ... وَغَدَا لسانُ الحـالِ عَنِّي مُخْبِـرا(٢٣)

ولكن حال السكر ترتفع عنه وتفارقه ، فتنأى عنه الحبيبة ، وتتركه نهبا للقلق والحيرة من أمرها . لماذا قربته ؟ ولماذا أبعدته ؟ ألم يقدم مقابل وصله مجاهدات ورياضات ؟ لقد ظن أن

رصيده الثر من أعمال العبادة قد ربا إلى درجة تلزم الحبيبة بوصاله ، ولكن هيهات ، ويأتيه صوته لمريده :

فَلَمْ يَدْنُ مِنها مُوسِـرٌ باجْتِهـادِهِ — وعَنْها به لمْ يَنْأَ مُؤْثِـرُ عُسْـرَةِ
بذاكَ جَرىَ شَرْطُ الهَوى بينَ أهلِـهِ — وطائفةٌ بالعَهْدِ أوْفَـتْ فَوَفَّـتِ
مَتَى عَصفَتْ ريحُ الولاَ قَصَفَتْ أخَـا — غَنَاء ولَوْ بالفَقْـرِ هَبَّـتْ لَرَبَّـتِ
وأغْنَى يَمينِ باليسَـار جَزَاؤُهـا — مُدى القَطْعِ مَا للوَصْلِ فِي الحُبِّ مُدَّتِ(٢٤)

وفى الحديث النبوي الشريف ، أنه لن يدخل الجنة أحد بعمله ، بل برحمة من الله ، أما درجاتها فبعمل الإنسان . فرب أشعث أغبر مدفوع بالأبواب لو أقسم على الله لأبره ولمفهوم الغنى والفقر دلالالته عند المتصوفة .

وتصور بقية قصائد الديوان خطى الشاعر خطوة خطوة ، ومرحلة بعد مرحلة ، وهو يقطع مسافات ومسافات ليقترب من غايته ، ولكنه يتوقف مرات ومرات عن مواصلة السير كأنما انقطعت به الطريق ، أو كأنما حاد هو عن الطريق ، فطريقه ليست طريقا عادية تمتد به أفقيا أو رأسيا ، إلى الأمام أو إلى الأعلى فقط . بل هى طريق لولبية حازونية - وفى الحنايا خبايا - تتداخل فيها صفات الأفقى والرأسى ، وفيها كذلك من صفات الدائرى الشيء الكثير، فهى حلقات متماسكة يأخذ بعضها برقاب بعض ويعانقه . يبدأ الشاعر سيره مبتدئا بواحدة منها ويتقدم فيها ، ثم يتوقف ليعاود السير ، أو يتوقف ليرجع إلى نقطة البدء وهكذا . وقصائد الديوان هى تلك الأجنحة المتكسرة التى تعجز عن مواصلة التحليق بالشاعر إلى تلك الرحاب الفسيحة المطلقة . نعم ، قد ترتفع به شيئا عن أرض الواقع الصلب ، فتكسر ما تقدر عليه من قيود لتنطلق به ، ولكن إلى نقطة هناك على طريق الوصول لا تتخطاها ولا تتجاوزها،ويبقى ابن الفارض هكذا طويلاً متأرجحا بين الماثل ،المثال، بين التذوق والتعبير.

يقول :

كَذا كُنْتُ قَبْلَ أن يُكْشَـفَ الغَطَـا — منَ اللبْسِ لاَ أَنْفَـكُّ عَنْ ثَنَوِيَّـةِ
أروحُ بِفَقْـدٍ بالشُّهـودِ مُؤَلِّفِـي — وأغْدو بِوجْدٍ بالوجـودِ مُشَتِّـي
يُفرِّقُنى لُبّى التزامـاً بِمَحْضَـرى — ويَجْمَعُنى سَلْبِي اصْطِلاماً بِغَيْبَتي
إخالُ حَضِيضى الصَّحْوَ والسُّكْرَ مَعْرَجى — إليها ومَحْوِي مُنْتَهى قَابِ سِدْرَتي

فلما جَلَوتُ الغَيْنَ عَنّى اجْتَلَيْتُنِي مُفيقاً ومنّي العَيْنُ بالعَيْنُ قَرّتِ
ومن فَاقَتِي سُكْراً غَنَيتُ إفاقَةً لَدَى فَرْقِي الثاني فَجَمْعِي كَوَحْدَتِي(٢٥)

والإبداع بوصفه ذروة العملية الجمالية ، يمكن تصوره تصورا دقيقا باعتباره يتردد بين قطبين ، أو يواجه اتجاهين ، فهو ينظر إلى الوراء تجاه مصدره ، وفي الوقت نفسه ينظر إلى الأمام محاولا جعل رؤياه أكثر إفصاحا وبقاء . ويمكن وصف هاتين المرحلتين بأنهما اتجاه إلى الباطن Internalization واتجاه إلى الخارج Externalization ، أو استبصار وتقسيم. والنقطة المهمة هي أن هذه هي مراحل في دورة متماسكة ومتكررة . ومن ثم فان كل مرحلة من هذه المراحل ضرورية للأخرى وللدورة بوصفها وحدة متكاملة ، ونظرا إلى أن دورة الإبداع متكررة ، فان هذه المراحل تكرر نفسها وتعتمد كل منها على الأخرى في خط سير لا ينتهي . فتظهر الواحدة وتقدم ما لديها في نفس الوقت الذي تتراجع فيه الأخرى لكي تعد العدة لدخولها الذي يأتي بعد ذلك . ومن الواجب تأكيد أن هذه الدورة متكاملة ، وأن هاتين المرحلتين تعملان سويا على الدوام . فالدورة الإبداعية تصل إلى الذروة عندما تمتزج هذه المراحل سويا في وحدة واحدة : هي رؤيا الفنان في حالة تشخيصها وتقديمها لنا بواسطة عمله الفني كاستبصار مجسم . (٢٦)

فاللحظة الجمالية تعود مرة بعد مرة ، وقد استأنفت حياة جديدة من خلال تجربة الأداء وتجربة الحياة معا . وهكذا يبدو أن اللحظات الجمالية التي تتمثل كل منها عام " تام " لم تكن إلا حلقات في سلسلة واحدة تتألف من نجاحات وإخفاقات متصلة ، ويكاد معنى اللحظة الجمالية يغيب عند الكاتب في معاناة مستمرة للصنعة الأدبية وربما سمى هذه المعاناة " معاناة البحث عن أسلوب " ولكن أكثر الكتاب عناية بالأسلوب يقول لنا إن الأسلوب هو بالنسبة للكاتب ليس مسألة تكنيك وإنما مسألة روية . (٢٧)

وأخيرا وبعد معاناة ابن الفارض المستمرة لتجربته ، يترك مصر وجبل المقطم ، ويذهب إلى مكة المكرمة عملا بمشورة شيخه " البقال " ، ليواصل هناك رياضاته ومجاهداته ، وأذكاره وأوراده ، ويمكث بها خمسة عشرة عاما ، يقطع فيها الأسفار الأربعة كلها ؛ السفر الأول وهو رفع حجب الكثرة عن وجه الوحدة وهو السير إلى الله من منازل النفس ، بازالة التعشق من المظاهر والأغيار إلى أن يصل العبد إلى الأفق المبين وهو نهاية مقام القلب . السفر الثاني وهو رفع حجاب الوحدة عن وجوه الكثرة العلمية الباطنة ، وهو السير في الله بالاتصاف بصفاته

والتحقق بأسمائه ، وهو السير في الحق بالحق إلى الأفق الأعلى وهو نهاية حضرة الوحدانية . السفر الثالث وهو زوال التقيد بالضدين الظاهر والباطن ، بالحصول في أحدية عين الجمع وهو الترقي إلى عين الجمع والحضرة الأحدية - وهو مقام قاب قوسين ما بقيت الاثنينية ، فإذا ارتفعت فهو مقام أو أدنى وهو نهاية الولاية . السفر الرابع عند الرجوع عن الحق الى الخلق وهو أحدية الجمع والفرق بشهود اندراج الحق في الخلق واضمحلال الخلق في الحق حتى يرى العين الواحدة في صورة الكثرة . وصورة الكثرة في عين الوحدة . وهو السير بالله عن الله للتكميل وهو مقام البقاء بعد الفناء والفرق بعد الجمع " . (٢٨)

ويحكي ابن الفارض ذلك ، فيقول :

وكُلُّ مقَامٍ عن سُلـــوكٍ قطعتُـــهُ ... عُبوديَّـــةٌ حَقَّقْتُهـــا بعُبـــودَةِ
وكنتُ بها صَبًّا فلمــا تركـتُ مـــا ... أريـــدُ أرادتْني لهـــا وأحَبَّـــتِ
فَصِرْتُ حَبيبها بلْ مُحبًّا لنَفْســـهِ ... وليس كقول مَرَّ : نَفْسي حَبيبتـــي
خَرَجْتُ بها عَنِّي إليها فلَـم أعـــد ... إلى ومثلي لايقـــول برجْعَـــةِ
وأفْرَدت نَفْسي عن خروجي تَكَرُّمــاً ... فَلَمْ أرضْهَا منْ بعدِ ذلك لصُحْبَتي
وغُيِّبْتُ عنْ إفرادِ نَفْسي بحيـــث لا ... يُزاحِمني إبداءُ وَصْفٍ بِحَضْرَتـــي
وأشْهِدتُ غَيْبِي إذْ بَدَتْ فَوَجَدتُنـــي ... هُنالك إيَّاها بِجَلْـوَةِ خَلْوَتـــي
وَطاحَ وجُودي في شُهُودِي وَبِنْتُ عَنْ ... وجودِ شُهودي ماَ حياً غيرَ مُثْبِتِ
وعَانَقْتُ ما شاهَدْتُ في مَحْوِ شَاهِدي ... بِمُشْهِدِهِ للصَّحوِ منْ بَعْدِ سَكْرَتي
فَفِي الصَّحْوِ بَعْدَ المَحْوِ لمْ أكُ غَيْرَهَا ... وذاتِي بذاتِي إذْ تَجَلَّتْ تَجَلَّـــتِ(٢٩)

وفي مكة حيث منازل الوحي ، ومهبط الملائكة ، تكشف له الحجب ، وتهتك الستور ويفتح عليه الفتح المبين ، فلا ينفك يكن لها إعزازاً أو إكباراً .

يقول :

يا سَميري رَوِّحْ بِمَكَّـــة رُوحـــي ... شادياً إنْ رَغِبْـتَ في إسْعـــادي
كان فيها أُنْسي ومِعْـــراج قُدْسـي ... ومُقامي المَقَامُ والفَتْـحُ بـــادِي(٣٠)

وهناك :

هُناكَ إلى ما أحْجَمَ العقلُ دونَــهُ وَصَلْتُ وبي مِنّي اتصالي وَوُصْلَتي .
فَأَسْفَرْتُ بِشْراً إذْ بَلَغْتُ إليَّ عَــنْ يَقينٍ يَقيني شَدُّ رَحْــلٍ لِسَفْرَتِــي(٢١)

هناك " إلى حيث لا إلى " يصل الشاعر ، وتشرق عليه شمس الشهود ، فيغيب عن كل شيء أو يغيب عنه كل شيء ، وتفنى ذاته لتتحد بمحبوبته ، نعم هو الاتحاد والشهود : " شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذى الكل موجود به فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجودا به ، معدوما بنفسه ، لامن حيث أن وجودا خاصا اتحد به ، فانه محال " . (٢٢)

يقول :

مَتَى حِلتُ عَنْ قَوْلِي : أنا هَيِ أوْ أقُلْ -وحَاشاً هُدَاهَا -: إنها فِيَّ حَلت (٢٣)

ويقول :

وهَامَتْ بِها رُوحى بِحيــثُ تَمازجــا اتحاداً ولاَ جِرْمٌ تَخَلَّلَــهُ جِــرْمُ(٢٤)

ولنستمع إليه ينشدنا حاله تلك التى وصل إليها فى مكة بعد سنوات السير الحثيث متحملا شتى صنوف الرياضات والمجاهدات ، ينشدنا إياها باللغة التى يرتضيها وباللسان القادر - حسب رؤيته - على كشفها وسترها فى آن واحد . كشفها لمن هم من أهل خبرتها ، فهم أحق بها وأهلها ، يتذوقونها بقلوبهم ويستشعرونها بوجدانهم ، وقد ستروها عن غير أهلها حتى لا يأخذوا على أصحابها تجريحا وتعنيفا ، كما قال :

قُلْ للعَذولِ : أطلتَ لَوْمــي طامعــاً أنَّ الملامَ عن الهَــوى مُسْتوقفــي
دَعْ عَنْكَ تَعْنيفي وذُقْ طَعْمَ الهَــوى فاذا عشِقْتَ فَبَعْدَ ذلك عَنِّــفِ(٢٥)

نستمع إليه يفضى بغاية ما انتهت إليه تجربته :

ولما شَعَبْتُ الصَّدْعَ والتَأَمَتْ فُطـورُ شَمْلٍ بِفرقِ الوَصْفِ غير مُشَتَّــتِ
ولم يَبْقَ مـا بينـى وبَيْــن تَوثُّقــي بايَناس ودُى مَا يؤدَى لوحْشَــــة
تَحَقَّقْتُ أنّا فِي الحقيقــةِ واحِــــدٌ وأثْبَتَ صَحْوُ الجَمْعِ مَحْوَ التَشَتُّت(٢٦)

وابن الفارض فى تلك المرحلة الأخيرة من تجربته يصدر عن حال من أحوال الإرادة بمعنى مطلق النزوع لا بمعنى الاختيار . واتصال إرادته المتناهية بالإرادة اللامتناهية وامحاؤها فيها وهو ما عبر عنه " بالفناء فى الله " متحقق بوحدته معه . ولقد وصل الشاعر إلى هذه الغاية البعيدة عن طريق الخيال ، فللخيال عن المتصوفة مكانة لا تدانيها مكانة ، وابن عربى يوضح

ذلك فيقول : " ما أوجد الله أعظم منه منزلة ولا أعم حكما ، يسرى حكمه فى الموجدات والمعدومات من مجال وغيره ، فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال ، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهى ... فهو أعظم شعائر الله على الله ، وذلك أن الخيال وإن كان من الطبيعة ، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله به من القوة الإلهية . (٢٧)

ونظرة مدققة للنصوص الصوفية عن طبيعة الخيال عندهم تكفى للكشف عن أصالة إبداعهم وعبقريته الخلافة . فليس للخيال عندهم قوة تخرجه عن دائرة المحسوسات ، لأنه ما تولد ولا ظهر عينه إلا من الحس فكل تصرف يتصرفه فى المعدومات والموجودات ، وما له عين فى الوجود أو لا عين له ، فانه يصوره فى صورة محسوس له عين فى الوجود ، أو يصوره بصورة ما لها بالمجموع عين فى الوجود . ولكن أجزاء تلك الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة لا يمكن أن يصورها إلا على هذا الحد فقد جمع الخيال - عندهم - ما بين الإطلاق العام الذى لا إطلاق يشبهه ، فان له التصرف العام فى الواجب والمحال والجائز و كما أن له التقييد الخاص المنحصر ، ومع ذلك فلا يقدر أن يصور أمرا من الأمور إلا فى صورة حسية ، كانت موجودة تلك الصورة فى المحسوسات أو لم تكن ، لكن لابد من أجزاء الصورة المتخيلة أن تكون كلها موجودة فى المحسوسات ، أى أخذها من الحس حيث أدركها متفرقة ولكن المجموع قد لا يكون فى الوجود . (٢٨)

ولابد أن نظل على ذكر حقيقة هامة هى أن ابن الفارض قد حصر تصوره للخيال - طبيعة ووظيفة - وقصره على مجال واحد ، هو " الحب الإلهى " فليس الخيال عنده مجرد طبيعة ووظيفة - وقصره على مجال واحد ، هو " الحب الإلهى " فليس الخيال عنده مجرد نظرية أدبية ، بل هو أبعد من هذا بكثير ، إنه الوسيط الوحيد الذى الذى استطاع من خلاله أن يصل إلى معرفة الله وحبه ثم الاتصال به فالفناء فيه . ولقد عبر ابن الفارض عن الخيال بأكثر من لفظ فهو عنده : النور الكاشف ، وعين البصيرة ، والجمع ، والخرق ، واللبس ، وعلم النظرة أو اللمحة ، وعلم المرايا . وهو يرى بعين الخيال ما لا يراه بعين الحس تلك الحال التى سماها هنرى كوربان " حضرة الدحيتية " ، نسبة إلى الصحابى الجليل دحية الكلبى الذى كان جبريل يأتى النبى صلى الله عليه وسلم فى بعض الأحيان متلبسا بصورته .

ويكشف ابن الفارض عن مصدر الخيال بارجاعه إلى تضاعف قوى النفس ، فيقول :

هِيَ النَفْسُ إنْ ألقَتْ هَوَاهَا تَضَاعَفَـتْ   قُواهَـا وأعْطَتْ فِعْلَهَـا كُلُّ ذَرةِ(٢٩)

بهذا يصل ابن الفارض إلى مقام " جمع الجمع " الذى يطلق عليه أيضا " صحو الجمع " لأن الجمع فى بداية النزول يسلب بغلبة سلطانه عيان التمييز ، ويلحق بالسكارى ، فيجمع تارة بغيبة صفات النفس ، ويتشتت أخرى بظهورها ، حتى إذا تمكن صاحب الجمع فى مقامه ، أفاق من سكره وأثبت صحو جمعه محو تشتته . ولصاحب هذا المقام - صحو الجمع أن يقول :

كلى متصف بكل صفة دون بعض ، وتسرى فى هذا المقام خواص الصفات بعضها فى بعض عند انبساط الذات وذوبان الروح بحرارة شمس الحقيقة المتجلية عليها كذوبان صورة جليدية متشكلة بهيئات مختلفة ذابت بحرارة طلوع الشمس عليها ، وعادت إلى صفة البساطة بارتفاع الهيئات عنها بحيث لا يتميز جزء منها عن الآخر ، فتتراسل الحواس يقول :

فَكُلِّى لِسانٌ ناظـــرٌ مِسْمَـــعٌ يَـــدٌ ... لنُطْقٍ وإِدْراكٍ وسَمْـعٍ وبَطشـــةِ

فَعَيْنِّى نَاجَتْ واللِّســـانُ مُشاهـــــدٌ ... وينْطِقُ مِنَى السَّمْعُ واليَدُ أصغَـــتِ

وَسَمْعى عَيْنٌ تَجْتَلـىِ كُلُّ مَا بَـــــدا ... وَعَيْنَى سَمْعٌ إنْ شداَ القومُ تُنْصــتِ

ومنِّى عَنْ أيْدٍ لسانى يَـدٌ كَمــــــا ... يَدى لِى لسانٌ فى خِطابى وخُطْبَتى

كذاكَ يَدى عيْنٌ تَرى كلُّ مَا بَـــــدا ... وعيْنِى يَدٌ مَبْسُوطَةٌ عندَ سَطوتى

وسَمعى لِسانٌ فى مُخَاطِبتى كـــــذاَ ... لسانى فى إصْغائه سَمْعُ مُنْصِــتِ

وللشَّمِ أحكام طِّرادِ القياس فى اتحـادِ ... صِفاتـــى أوْ بِعكْـــس القضيّـــة

وما فى عُضْوٌ خُصَ مِنْ دونِ غيــــره ... بتْعيين وصْفٍ مثل عين بصيـــرةِ

ومِنِّـــى علَـــى إفرادهــــا كُلُّ ذَرَّةٍ ... جَوامُع أفعال الجوارح أحصـــتِ(٤٠)

وبعد ، لقد آن للشاعر أن يرجع من سفره وأن يفيق من سكره ليصحو صحوا ثانيا يغاير صحوه الأول الذى كان له فى بداية تجربته . يرجع ليقول :

ومِنْ أنا إياهَــــا إلى حَـيْثُ لاَ إلى ... عَرَجْتُ وعَطَّـرْتُ الوُجـودُ بَرجْعَتـــي

وعَنْ أنا إيـــاى لباطـــنِ حِكْمَــــةٍ ... وظاهِرِ أحْكامٍ أقَمْـتُ لِدَعْوتــــى(٤١)

يجمل الشاعر فى هذين البيتين مراتب سيره إلى غايته من الوحدة والشهود . وهى مراتب ثلاث . الأولى : نتيجة فناء عين التفرقة وبقاء أثرها ، وصاحب هذه المرتبة يقول : " أنا المحبوب ". والثانية نتيجة فناء التفرقة عينا وأثرا ، وصاحبها يقول : " أنا أنا " وهذا غاية الاتحاد. والثالثة : نتيجة بقاء وجود المحب بمحبوبته ورجوعه عن صرف الجمع إلى مقام

التفرقة مع الجمع ، وصاحب هذه المرتبة يقول :" أنا عبده " وهذه المرتبة الثالثة فوق الثانية، من حيث إنها لا تتحقق إلا بعد العبور على ثانية ، فان الرجوع لا يكون إلا بعد العروج .

ولقد عبر ابن الفارض عن المرتبة الأولى بقوله : " أنا إياها " ، وعن الثانية بقوله : " أنا إياى " ، وعن الثالثة " بذكر رجوعه عنها " . وعن بداية عروجه من الأولى ونهايته فى الثانية، بقوله : " ومن أنا إياها إلى حيث لا إلى عرجت " ، أى عرجت من أنا إياها إلى مكان ليس فيه معنى " إلى " بل معنى " عن " ، لأن ليس فوقها غاية . فرجعت عنه وعن أنا إياى وعطرت الوجود برجعتى . أى رجعت عن مقام الجمع إلى التفرقة بحكم باطنه وأحكام ظاهرة، أقيمت تلك الأحكام لدعوتى المريدين رلى الحق لأن فى كل حكم شرعى حكمة باطنة يناط بها عمارة الدارين .

يعود ابن الفارض إلى القاهرة بعد رحلة التجريد والوصول التى طالت بأرض الحجاز ، ليملى ديوانه عند مقامه بالجامع الأزهر . وليبوح بخبايا تجربته الفذة وما كشف له فيها من أسرار ، وعلى حين تأتى بعض القصائد عذبة سهلة رقيقة الحاشية ، يأتى بعضها الآخر – والتائية الكبرى فى مقدمته – صعبا معقدا فى صياغة أسلوبية لافتة تقرب من الصنعة والتكلف . يقول :

وَثَمَّ أمورُ تَمَّ لِى كَشْفُ سِرهـــا | بِصحْوِ مُفيقٍ عَنْ ســواىِ تَغَطَّـــتِ
بها لَمْ يُبَـــحْ دَمُـــــهُ وفـــى | الإشارة مَعْنَـى ما العبـارةُ غَطَّـــتِ
وَعَنِّىَ بالتَّلويح يَفْهَمُ ذائِــــق | غنـى عن التصْريـح للمُتعَنِّـتِ(٤٢)

ويحكى جماعة ممن صاحبوا ابن الفارض وباطنوه ، أنه لم يبدع تائيته وهو فى حاله العادية ، بل كان يحصل له جذبات يغيب فيها عن حواسه فترات طويلة ، فاذا أفاق أملى من التائية الثلاثين والأربعين والخمسين بيتا ، ثم يدع حتى يعاوده ذلك الحال .

ويصف ولد الشاعر حال أبيه عند إملائه التائية الكبرى فيقول : " كان الشيخ رضى الله عنه فى غالب أوقاته لا يزال داهشا وبصره شاخصا ، لا يسمع من يكلمه ولا يراه ، فتارة يكون واقفا ، وتارة يكون قاعدا ، وتارة يكون مضطجعا على جنبه ، وتارة يكون مستلقيا على ظهره مسجى كالميت ، تمر عليه أيام متواصلة وهو على هذه الصفة ، ولا يأكل ولا يشرب ولا يتكلم ولا يتحرك ، فهو كما قيل :

ترى المحبين صرعى فى ديارهم كفتية الكهف لا يدرون كم لبثـــوا

والله لو حلف العشـاق أنهـــم صرعى من الحب أو موتى لما حنثوا

ثم يستفيق وينبعث من هذه " الغيبة " ، ويكون أول كلامه أن يملى من القصيدة " نظم السلوك " ما فتح الله عليه " . (٤٣)

وهكذا لم يبدع ابن الفارض تائيته وهو فى حالته العادية اليقظة ، بل إن حالته النفسية وهيأته البدنية حال إبداعها كانت محصلة لما يعتريه ويعانيه من وجد وانفعال عميقين ينتهيان به إلى الغيبة المطلقة عن كل ما حوله ، فيتعطل نشاطه العقلى كله ويرتفع نشاطه الروحى إلى أعلى درجاته ، ليستغرق تماما ، حيث ينفتح على عوالم وعوالم من الكشف ، ثم يفيق من غيبته ليملى أبياتا من تائيته بقدر ما يطيق .

إنها اللحظة الجمالية التى أطلقها - بحق - د . شكرى عياد على لحظة الاندماج الكلى والتى تشبه فى نشوتها التى تفوق الوصف لذة المواقعة ، ولذلك يمكن أن تسحب من النشاط الجنسى الغريزى معظم طاقته ، والتى من أجلها لجأ الصوفية إلى الرموز التى تعبر عن نشوة المعرفة الروحية بألفاظ العشق الجسدى . (٤٤) والتى يصفها والت ويتمان الشاعر الصوفى الأمريكى فى آخر قصيدته المطولة " أنشودة نفسى " فيقول واصفا خروجه من تجليه الصوفى : " يصبح بدنى المخدل الذى يتصبب عرقا هادئا / ومنتعشا فأنام أنام طويلاً . وإذ يرهق الشاعر بدنيا وروحيا بتجربته ، يغرق أولا فى سبات عميق ، ثم يتلمس بعد ذلك طريقه إلى العالم العادى ، عاجزا عن صب معنى ما تعمله فى القالب اللغوى : " أنا لا أعرفها - إنها بدون اسم - إنها بدون اسم - إنها كلمة لا تقال / فهى ليست فى أى قاموس ، إنها رمز " . ويمكنه فقط أن يشير إلى المغزى : " هى ليست فوضى أو موتا - هى شكل اتحاد خطة- هى حياة مدية - هى سعادة . (٤٥)

وليس معنى غيبة ابن الفارض ووقوفه من تجربته موقف القابلية الصرف والتلقى الخالص، ليس معنى ذلك تعطيلا لنشاطه الروحى وإنما الذى يعنيه تعطيل وإبطال فاعلية العقل لا غير ، وإلا فالفاعلية فى التجربة الصوفية قوية وعنيفة ، إذ الصوفى فى معاناته لتجربته فى حالة تعمل فيها النفس بجمعيتها ويصل فيها نشاطه الروحى إلى أعلى درجاته . ومن هنا كان الاستغراق الروحى التام ، وذلك الشمول الذى سماه الصوفية بالفناء والجذب والوجد ، وما شاكل ذلك . ومن هنا أيضا كان تعطيل الحواس وتعطيل الوظائف البدنية عند كثير من

الصوفية أثناء معاناتهم لتجاربهم مدة تطول وتقصر حتى أن بعضهم كان يفقد وعيه فقدانا تاما أو شبه تام ، وتهبط روحه البدنية حتى لتحسبه فى عداد الأموات ، ومع ذلك ترتفع حيويته إلى أقصى درجاتها ، فاذا أفاق من غيبته أملى على الحاضرين - دون توقف - أو كتب بنفسه بطريقة آلية نتيجة ما كشف له نثرا أو نظما . وتاريخ التصوف الإسلامى والتصوف المسيحى حافل بهذا النوع من الإنتاج المعروف فى علم النفس الحديث باسم " الكتابة الآلية " . (٤٦)

فهل ثمة من قول - بعد ما قدمناه - بأن تلك الغيبة الصوفية هى المعادل للحلم الرمزى بمعناه الفنى ؟ وهل لنا أن نسمى تلك الغيبة يالوجد الفنى فيلتقى ابن الفارض الصوفى بغيبته وفنائه بابن الفارض الشاعر فى وجده وإبداعه الفنى ؟ .

ويجدر بى أن أذكر القارىء فى ختام بحثى هذا ، بأننى وأنا أكتب عن تجربة ابن الفارض الشاعر الصوفى وأحواله وأطواره ، إنما كنت أرقبه فى طريق سيره ، محاولا تعرف معانى هذا الطريق وشعابه ودروبه ، والزاد الذى يتزود به فى سفره ، واللغة التى يعبر بها عن تجربته، والغاية التى يسعى للوصول إليها . كل ذلك من غير أن أدعى أننى أسير بها عن تجربته ، والغاية التى يسعى لوصول إليها . كل ذلك من غير أن أدعى أننى أسير فى ركبه واحدا من أتباعه ، أو أننى أعرف دخائل أسراره ، أو أترجم عن حقيقة أحواله ، فان المترجم عن أحوال الصوفية هو وحده الذى يعانى ما يعانون ويجرب ما يجربون ، فهم القائلون : "من ذاق عرف".

الهوامش

١- أنظر : اليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة د . ابراهيم الشوش ، بيروت ١٩٦١، ٣١٩ .

٢- أ . ١ . ريتشاردز ، مبادىء النقد الأدبي المؤسسة المصرية العامة للتأمين والترجمة والنشر ١٩٦٣ ، ٣١ من مقدمة الترجمة للدكتور مصطفى بدوى .

٣- أنظر : أبو العلا عفيفى ، التصوف الثورة الروحية فى الاسلام ، ١٣ - ١٤ .

٤- انظر : أبو العلا عفيفى ، التصوف فى مجال المعرفة ، مجلة المجلة ، العدد ١٠٤ .

٥- شكرى محمد عياد ، دائرة الايداع ، دار إلياس ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ١١١ ، ١١٢ .

٦- البيتان ١٩١ ، ١٩٢ من التائية الكبرى .

٧- البيت ٢٧ من قصيدته الخمرية .

٨- انظر : أبو العلا عفيفى ، التصوف الثورة الروحية فى الإسلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط . الأولى، ١٩٦٣ ، ص٢٣ .

٩- سعاد الحكيم ، المعجم الصوفى مادة التوبة . ٢٤٠ - ٢٤١ .

١٠- انظر : أبو العلا عفيفى ، السابق ، ٢١ - ٢٣ .

١١- الأعراف / ١٧٢ .

١٢- الأبيات ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٦ من التائية الكبرى .

١٣- الأبيات ١٥٦ - ١٥٨ من القصيدة نفسها .

١٤- مطلع قصيدته الخمرية .

١٥- حديث قدسى رواه أبو هريرة وأخرجه البخارى ٨ / ١٠٥ باب " التواضع " .

١٦- سعاد الحكيم ، السابق ، ٣٣ ، ٢٣١ .

١٧- انظر : مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة دار المعارف ، ط . الثانية ، ١٩٦٩ ، ٢٥٤ ، ٢٧٢ .

١٨- ابن عربى ، الفتوحات الكبرى ، السفر الرابع ، فقرات ٩٧ - ١٠٢ .

١٩- القشيرى ، الرسالة القشيرية تحقيق (عبد الحليم محمود بن الشريف ، دار الكتب الحديثة عصر، ١٩٧٤ ، ١ / ٢٢٨ .

٢٠- الأبيات ١ ، ٣ ، ٥ ، ١٠ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٨٣ ، من التائية الكبرى .

٢١- الأبيات : ٩٨ - ١٠٢ من التائية الكبرى .

٢٢- الأبيات ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١١٤ من التائية الكبرى .

٢٣- الأبيات ٧ - ٩ من قصيدته : زدنى بفرط الحب فيك تحيرا .

٢٤- الأبيات ١٨٥ - ١٨٨ من التائية الكبرى .

٢٥- الأبيات ٢٣٠ - ٢٣٥ من التائية الكبرى .

٢٦- انظر : إيرديل جينكتر ، الفن والحياة ، ترجمة أحمد حمدى ، مراجعة على أدهم المؤسسة المصرية العامة للتأمين و الترجمة والنشر ١٩٦٣ ، ١٣٣ ، ١٣٤ .

٢٧- شكرى محمد عياد ، السابق ، ٩٤ .

٢٨- سعاد الحكيم ، المعجم الصوفى ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، مادة السفر . (٢٩) الزبيات ٢٠٣ ، ٢١٢ من التائية الكبرى .

٣٠- البيتان ٣٠ ، ٣٢ من قصيدته : " خفف السير واتئد يا حادى" .

٣١- البيتان ٥٢٢ ، ٥٢٣ من التائية الكبرى .

(٣٢) الجرجانى ، التعريفات ، ٣ ، ٤ .

٣٣- البيت ٢٧٧ من التائية الكبرى .

٣٤- البيت من قصيدته الخمرية .

٣٥- البيتان ٢٥ ، ٢٦ من قصيدته : " قلبى يحدثنى بأنك متلفى " .

٣٦- الأبيات ٥٧٦ - ٥٧٨ من التائية الكبرى .

٣٧- ابن عربى ، السابق جـ ٣ م٢ ص٦٦٤

٣٨- نفسه ٦١٣ .

٣٩- البيت ٦٠٠ من التائية الكبرى .

٤٠- الأبيات ٥٧٩ - ٥٨٧ من التائية الكبرى .

٤١- البيتان ٣٢٦ ، ٣٢٧ من التائية الكبرى .

٤٢- الأبيات ٣٩٤ - ٣٩٦ من التاذية الكبرى

٤٣- ديباجة الديوان ، وانظر ص٢٩ من النسخة المحققة . وهنا تجدر الإشارة إلى محاولة الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور المماثلة بين مراحل تخلق القصيدة وبين مراحل التجربة الصوفية - فوفق إلى حد ما - وإن كان من المستحيل تطابق التجربتين . فالقصيدة عنده تبدأ بوارد يرد على الذهن بمطلعها أو بمقطع من مقاطعها ثم تأتى مرحلة المعاناة والجهد حال كتابته القصيدة والتى يشبهها بالتلوين والتمكين معا . وأخيرا مرحلة عودة الشاعر إلى حاله العادية ليبدأ المحاكمة فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليثبت ويمحو ، ويقدم ويؤخر . ويغير ويستبدل لكى يتم التشكيل النهائى للقصيدة . وهذا بالتأكيد يختلف عن حال شاعرنا فى تجربته الشعرية عامة وإبداعه لتائيته الكبرى خاصة . انظر : حياتى فى الشعر ص ١٨ .

٤٤- انظر : شكرى عياد ، السابق ١١٢ .

٤٥- جيمس ميللر : والتى وايتمان شاعر أصيل ، ترجمة د . محمد فتحى الشنيطى ١٤١ ، ١٤٢ .

٤٦- انظر أبو العلا عفيفى ، التصوف فى مجال المعرفة .

" لا تندبيني بعد أن أموت
لا . . وحينما تقرأ هذا البيت
لا تتذكر اليد التي كتبته
ولأنني أحبك كثيرا
فانني ساكون نسيا
منسيًا في خواطرك الحلوة
إن كان تذكارك لي سيحيلك
وتتذ إلى قارىء حزين . "

شكسبير (سوناته ٧١)

القارىء المختلف

عبد الله محمد الغذامي

-١-

سؤال القراءة / سؤال القارىء :

لم يعد واردا في النظرية النقدية أن نسأل : من القارىء . ولكن السؤال الذى صار ينشر نفسه في البحوث النظرية هو : ما القارىء وذلك منذ أن أصبحت نظرية القارىء هي الأكثر استحواذا على الأسئلة وعلى الاجتهادات والإفتراضات ، مما جعلنا نعيش فى عصر القارىء كما استشعر بارت (١) إن لم يكن فعليا ففى الأقل على مستوى التنظير والأسئلة .

ومن هنا فان (القارىء) أصبح مفهوما نظريا أكثر منه واقعا تجريبيا وفعليا .

وما دام المؤلف قد مات فان القارىء قد تمكن من مساحة النص بوصفه فارسا يعرض رمحه بلا منازع ، مما جعل الأسئلة حول هذا الفارس الجديد تتوارد وتتواتر .ومع الأسئلة تأتى صور ومفهومات تقدم (القارىء) على أنه متصور نظرى افتراضى ، ينفصل عن الواقع الظرفى ، فيتسامى إلى مستوى من الحرية التى لم تكن له من قبل .

على أن حرية القارىء تعنى حرية القراءة ومن ثم حرية النص ، وهى حرية تؤول أخيرا إلى حرية الثقافة وتعددها وانفتاحها . وبطل هذا العصر الحر هو القارىء .

ولكن هذا القارىء ما هو . . . ! ؟

قبل الوقوف على افتراضات الإجابة لابد أن نتعرف على القارىء المستبعد ، ذلك القارىء المبيت فى نية المؤلف .

إن المؤلف يكتب وفى ذهنه قارىء ما ، قارىء يعرفه المؤلف ويخاطبه ويتعامل معه ، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارىء ، بطلب منه أو لمواجهته . فالفرزدق وجرير يقولان نقائضهما وفى ذهن كل واحد منهما مستقبلاً معينًا وجمهوراً يعيانه ويعرفانه . والقارىء هنا يحتل ذهن المؤلف ويتحكم فيه . وكذا حال كثير من التأليفات العربية حيث نرى الكاتب يخاطب قارئا حيا يستمع اليه ويستقبل خطابه . ومن ذلك جملة القاضى الجرجانى التالية :

وأنا أقول أيدك الله (٢) .

حيث يخاطب إنسانا ماثلاً أمامه ، فيتعامل معه وفق شروط وظروف ومتطلبات هذا التعامل ، مما يجعل هذا القارىء بمثابة مؤلف مشارك يؤثر ، على خطاب الكاتب ويوجهه .

هذا القارىء ليس سوى مؤلف ضمنى للنص ، من حيث كونه حاضرا فى ذهن المؤلف الفعلى حضورا كاملاً . وهذا الحضور يأخذ أبعاداً حقيقية فى صياغة النص واختياره ، وفى حدوث أنواع من الحوار والمناقشة داخل الخطاب .

وإنا لنجد براهين ذلك فى افتتاحيات الكتب العربية ، حينما يشير المؤلف إلى شخص أو أشخاص ندبوه لتأليف الكتاب ، أو عندما يخاطب المؤلف قارئه بجملة مثل (أيدك الله) وغيرها . أو حينما ترد جملة مثل وقال أبو العباس ، مما يعنى أن المبرد كان يملى نصه على مستمعين حاضرين ، يسجلون عنه ويتابعون قوله ، فيميزون بين ما يقوله وما يرويه . وكانت الأمالى للأولين هى الكتب للمتأخرين .

ولقد بلغ وعى المؤلف بقارئه حدا جعل عبد القاهر الجرجانى يدخل فى حوار معلن معه ، ولعل المثال التالى يعطى صورة واضحة لهذا الحضور ، وهو مثال أسوقه من أسرار البلاغة حيث يقول الجرجانى بعد حديث عن أسباب تأثير التمثيل البلاغى مخاطبا قارئه هذا ومتوجها إليه فى حوار مباشر : (٣)

" فان قلت : إن الأنس بالمشاهدة بعد الصفة والخبر ، إنما يكون لزوال الريب والشك فى الأكثر، أفتقول أن التمثيل إنما أنس به لأنه يصحح المعنى المذكور والصفة السابقة ، ويثبت أن كونها جائز ، ووجودها صحيح غير مستحيل لا يكون تمثيل الا كذلك - فالجواب أن المعانى التى يجىء التمثيل فى عقبها على ضربين . . . ألخ " -

إن الجرجانى هنا يحضر قارئه الضمنى ويتحاور معه ويستنطقه وكأنه يستجوبه فيحاجه ويناقشه ، وهذا القارىء يشارك المؤلف فى النص وفى التأليف .

وإن كان الأمر واضحا فى الكتب ، من خلال إشارات وعلامات المخاطبة والحضور ، فان عدم وضوحه فى الشعر ، وفى سائر فنون الإبداع ، لا يعنى عدم وجوده ، فالمتنبى فى قصيدته (واحر قلباه) كان يخاطب (زعنقة) تقول الشعر لسيف الدولة وتجوز عنده ولكنها لا تجوز عند الشاعر . وكانت هذه (الزعنفة) حاضرة وحية فى ذهن المتنبى ، إلى درجة أنها كانت شريكة له فى تأليف قصيدته من خلال ما فرضته على الشاعر من صياغات ودلالات وإحالات لم تكن لتحدث ، لولا حضورها فى ذهنه ، إضافة إلى حضور سيف الدولة .

وكذا هو الأمر حيث نجد لكل مؤلف قرينا من القراء ، وإن كان لكل شاعر شيطان أو جنية - حسب رأى أجدادنا - فان له - أيضا - قارئا - أو قراء - قرناء له يختبؤون وراء نصه ويديرونه ويشاركونه فى صناعة النص وتأليفه . وكما يقول سارتر فان المؤلف (حتى لو تطلع إلى المجد الخالد فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بنى جنسه أو من طبقته)(٤) . تتساوى فى ذلك كل الكتابات قديمها وحديثها ، عقلانيها وإبداعيها .

هذا القارىء الضمنى هو - لذلك - مؤلف ضمنى .

ونحن هنا نستبعد هذا القارىء ، لأن دواعى موت المؤلف تستدعى أيضا موت القارىء الضمنى ، منذ كان شريكا للمؤلف ومحايثا له . وبما أنه حضور كامل فلابد أن يؤول إلى غياب متلاش ويزول مع المؤلف ، ليخلو المجال للنص ، يتحرك فى مساره الطويل نحو الخلود ، وينام الشاعر كى يسهر الخلق جراء شعره ويختصمون . وهذا الخلق هم نوع آخر من القراء يختلف عن أولئك الذين كانوا فى ذهن المؤلف حينما كتب نصه .

أما وقد استبعدنا القارىء الضمنى تبعا لاستبعاد المؤلف ، فالسؤال - إذن - سيتجه نحو ذلك القارىء الذى سيحتل النص بعد تحريره من سلطان الآباء بالنسب والآباء بالرضاعة .

-٢-

لقد جاءت افتراضات عديدة حول هذا القارىء ، بعضها بالغ المحايدة ، وبعضها بالغ التطرف . بعضها جاء نتيجة لشروط بحثية ، وأخرى كانت نتيجة لهجوم اعتراض على اتجاهات نقدية حديثة .

ومن المصطلحات المحايدة مفهوم (القارىء المثالى Ideal Reader) (٥) عند ريفاتير ، و (القارىء النموذج Model Reader) (٦) لدى امبرتو إيكو . وكلا المفهومين يدوران حول

نوع من القراء يختلفون عن القارىء الضمنى ، والقارىء التجريبى . فالقارىء النموذج عند إيكو ، هو ذلك الذى يفرزه النص وتتمخض عنه القراءة ، مما يجعله قادرا على أن يحرر المقرؤ من قيود المؤلف الفعلى والقراءة الأحادية ، ويعطى النص حقه فى التعدد والتفتح . ومن ثم فان (القارىء النموذج) يتعامل من خلال النص مع (مؤلف نموذج) وهذان المفهومان (النموذجيان) يجعلان القراءة انتاجا وتوليدا حيا لنص متحول وغير ثابت .

وإذا ما قلنا إن موت المؤلف بالضرورة يفضى إلى موت القارىء الضمنى من حيث إنهما مرتبطان ارتباطا عضويا مع ظروف نشؤ النص ، فان القارىء النموذج ، ينتج عنه مؤلف نموذج يتولد عن فعل القراءة ، فالمتنبى الذى وقف فى بلاط سيف الدولة يلقى قصيدة (واحر قلباه) كان مؤلفا فعليا يشترك مع قارىء ضمنى (أو قراء ضمنيون هم الزعنفة مثلا) وتحتوى الجميع شروط ظرفية لا شك أنها قد زالت الآن ومعها مات المؤلف، ومات قارئه الضمنى . ولكن النص بقى وظل يتجدد مع قراء يتوالون عليه . وهذا يجعلنا أمام مؤلف مختلف ، فالمتنبى الذى كان فى الديوان الأميرى ليس هو المتنبى الذى فى الديوان الشعرى . إننا فى الديوان الشعرى ، أمام مؤلف مختلف ، له سياق ثقافى ومعرفى ، تراكم على مدى الزمن الشعرى الذى بدأ منذ مماته وما زال يتنامى . ونحن لسنا أولئك الزعنفة التى تقول ما لا يرضى عنه الشاعر . إننا قراء نموذجيون نتفاعل مع (واحر قلباه) بطرقنا المختلفة عن قارئه الضمنى (الزعنفة) ، واختلافنا هذا استخرج من داخل النص - ومن حوله - مؤلفا مختلفا ، هو المؤلف النموذج كنتيجة للقارىء النموذج .

إن حرية القراءة تعنى حرية القارىء ، ومن ، ثم انعتاق المؤلف وانعتاق النص . ولقد عبر ريفاتير وإيكو - كل بطريقته الخاصة - عن (قارىء) يحتاجه النص لكى ينمو وينعتق . وإن كان كل منهما قد وضع مصطلحه بناء على دواعى (تفسير النصوص) وشروط هذا التفسير . (٧) إلا أن المفهوم ، يستطيع أن يشمل حالات القراءة ، كلها منذ أن كان تعدد التفسير أساساً نظريا لهذين المفهومين .

-٣-

القارىء بوصفه / طفيليا / أو مضيفا

فى مواجهة موجة القراءات التشريحية (deconstructonist) أطلق وين بوث كلمته النارية واصفا هذه القراءات بأنها طفيلية ، يقول هذا بمنطق الجازم الواثق ، ويصف رأيه هذا بصفتى البساطة والوضوح ، أى بصفات الحقيقة التى لا غبار عليها . ويتمم آبرامز مقولة بوث هذه بتحديد الموقف على معيار القراءة (الأحادية الواحدة) (٨) .

ففى معيار القراءة الأحادية (univocal) والواضحة ، تصبح القراءة التشريحية قراءة طفيلية ، حسب بوث وأبرامز .

والأمر فى هذه المقولة ينطوى على وجهين ، أحدهما هو الهجوم على نوع من القراءة النقدية ومحاولة مواجهته باطلاق وابل من الصفات والنعوت عليه ، والثانى هو افتراض وجود قراءة ذات بعد واحد ، وفى الوقت ذاته وصفها بأنها قراءة واضحة .

ولقد تولى هيلس مللر هذه المقولة ، طارحا مفهومه الخاص عن القارىء بوصفه مضيفا (٩) . وهو لكى يفتح الطريق أمام مفهومه هذا يفترض أن لا وجود للطفيلى إلا بوجود المضيف (ووجود الطعام طبعا) ومن ثم فان المضيف ومعه الطفيلى - ذاك الشرير المدمر- سوف سوف يكونان ضيفين على طعام واحد يشتركان فيه . وقد يحدث أن يتصارع الإثنان، ويتحول المضيف إلى ضحية يفترسها الطارىء المتطفل فيصبح المضيف هو الطعام ، مثل حال الفيروس حينما يقتحم الجسد ، فيتغذى عليه حيث يعيش الطفيلى على حساب المضيف ، ويكون موت الأخير سببا لحياة الأول ، وبذا فان الطفيلى يدمر المضيف ، حيث غزا الغريب الدار ليقتل رب الأسرة . هذه صورة للقول القائل إن النقد يقتل الأدب . ولعل هذا هو ما دفع بوث وأبرامز إلى طرح فكرة الطفيلى لنعت القراءة متعددة الدلالات (أى القراءة التشريحية) .

ولكن عند هذه النقطة يتساءل مللر قائلا : ألا يمكن للطفيلى والمضيف أن يعيشا معا فى منزل واحد هو بيت النص ، يطعم أحدهما الآخر ، أو يشتركان فى الطعام . . ؟

هذا وجه للتصور ، معه وجه آخر يعكسه مللر ضد بوث وابرامز يتمحور حول ما سماه أبرامز بالقراءة الأحادية الواضحة ، حيث يتساءل مللر مستنكراً ومنكراً هذه القراءة ، وهل هى حقًا واضحًا أو حتى أحادية . . ! أفلا يمكن أن تكون هذه القراءة هى ذلك الغريب الخارق ، الذى يتسلل دون أن يلحظه أحد ، إذ لا يبدو غريبا لأنه مألوف ومعتاد ، وقد يصبح مضيفا ولكن على صورة العدو المدمر ، لا على صورة الكريم المضياف . . ؟

أليست القراءة الواضحة أقرب إلى التعددية منها إلى الأحادية . . ؟ أفلا تكون قراءة خادعة وخداعة ، بحيث تبلغ أقصى درجات التعدد ، من خلال ظهورها فى مظهر الواضح ذى الصوت الواحد ، وتكون مألوفيتها سببا لتعددها الخفى ؟

ومن ثم ، فان الأحادية والوضوح ، تنطوى على غموض وتعدد غير ملحوظ ، ويكون خطرها من خلال مفعولها الخفى .

إن مللر يطرح هذه المحاجة ، فى سبيل تقديم مفهومه للقارىء بوصفه (مضيفاً) ، وهو مصطلح يصحح ، ويطهر المفهوم من ملابسات كلمة طفيلى .

ومن هنا فان مللر يرسم صورة يجتمع فيها الطفيلى والمضيف معا على مائدة واحدة ، فالقراءة الأحادية – إن وجدت هذه القراءة – والقراءة التشريحية (المتعددة) كلاهما ضيفان متزاملان ، حيث تتداخل الصفات وتتماثل الحركات بين مضيف وضيف ، أو بين مضيف ومضيف ، أو مضيف وطفيلى ، أو بين طفيلى وطفيلى آخر .

فالعلاقة التى يراها هى علاقة ثلاثية ، وليست تعارضا مركزيا بين اثنين . ودائما ما يكون هناك ثالث ، بين كل اثنين يدخلان فى علاقة . ثالث ما ، قبلهما أو بعدهما فيتقاسمانه أو يستهلكانه أو يتبادلانه ، وعبر ذلك يتقابلان .

هذه العلاقة الثلاثية المفترضة ليست سوى سلسلة متواصلة ، إنها سلسلة عجيبة وغريبة ، حيث ليس لها بداية وليس لها نهاية . سلسلة لا تنطوى على عنصر توجيه قابل للتميز (كأن يكون لها أصل أو غاية أو مبدأ تحتى) (١٠) .

هذه السلسلة المفتوحة كحلقة مفرغة ، لا يمكن فكها بواسطة المنطق العادى والتعارضات المركزية ، إنها تنطوى على سابق وعلى لاحق ، وكل الروابط داخلها تحيل إلى انفتاح لا يمكن سده . وكل عنصر من عناصرها – وإن بدا مفردا – فانه ينشطر من داخله ليستحوذ على الطفيلى ، وعلى المضيف فى حلقة متسعة ، ويبدو حينئذ وكأنما هو عنصر مختلف . وعلى الوجه الآخر ، فان القراءة الأحادية الواضحة تتضمن القراءة التشريحية ، مثلما تتسرب الطفيليات داخل نفسها ، وكأنها جزء من ذاتها ، حسب تعبير مللر . وكذا فان القراءة التشريحية – عنده – لا تستطيع بأى حال ، أن تحرر نفسها من القراءة الميتافيزيقية التى تنوى منافستها .

من هنا ، فان القصيدة بذاتها ليست المضيف وليست الطفيلى ، ولكنها الطعام الذى يحتاجه كل واحد منهما . إن القصيدة مضيف من نوع آخر ، هى العنصر الثالث فى ذلك المثلث المقترح . وهذ يجعلها مضيفا ، وإنما على صورة قربان أو ضحية ، حيث يتقاسمها النقاد ويقطعونها إربا ويكسرونها ، يتهادون أطرافها تماما كما يفعل الآكلون على القصعة ، يتساوى فى ذلك المناقد الحكيم ، وغير الحكيم . مع ما هم عليه من قديم علاقة ، ما بين مضيف وطفيلى .

وكل قصيدة – فى عرف مللر – هى بالضرورة طفيلى تمددت يده إلى القصائد السابقة ، أو أنها تتضمن فى داخلها قصائد مبكرة كطفيليات مخبوءة . وهذه صورة من صور الترجيعات الأبدية بين الطفيلى والمضيف . وإن كانت القصيدة تلعب دورين مزدوجين ، فهى طعام شهى يغرى النقاد ، وهى سم زعاف يتسلل فى خطابهم ، فانها لابد قد مارست دورها فى التهام الغذاء . لابد أنها حيوان متوحش لا يتورع عن افتراس بنى جنسه .

ويضرب مللر مثالا على ذلك بقصيدة (انتصار الحياة The Triumph of life) لشيلى وهى قصيدة مسكونة بشعر السالفين ولقد كشف النقاد سلسلة طويلة من الحضور الطفيلى، والأصداء والتضمنيات ، حيث تحل فيها النصوص السالفة مثلما يحل الضيوف والأشباح فى المنازل . كل ذلك حاضر ومشهود فى صمى القصدة يتحرك من داخلها بطريقة شجية غريبة ، ما بين تأكيد ونفى ، وتصعيد وتجديل أو تقليص ، وما بين محاكاة ساخرة .

وتتولى القصيدة الراهنة ، استحضار النص السالف لكى تستخدمه كأساس تتكىء عليه ، وفى الوقت ذاته تقوم القصيدة ، بتدمير النص السالف لكى تجسده وتستثمره ، وتمسخه إلى خيال شبحى ، كل ذلك من أجل أن تحقق القصيدة الجديدة مهمتها المستحيلة / الممكنة بأن تصبح القصيدة الجديدة ذاتها أساسا لشعريتها . ولن تحدث القصيدة الجديدة إلا بالاستناد على النصوص السالفة ، ولن تحدث الجديدة – أيضا – إلا بتدمير تلك النصوص (١١) .

–٤–

من مفهومات المثالى والنموذج إلى الطفيلى والمضيف يمر (القارىء) بوصفة نظرية عن حاله وعن فعله ، وكل ذلك التوصيف يحدث لا من أجل استحداث قارىء جديد لم يكن من قبل ، وإنما ذاك كله أسئلة تستهدف الاستكشاف والتعرف على قارىء موجود . هو قارىء تاريخى وجد منذ عصور اللغة المبكرة ، أو فى الأقل منذ ظهور نصوص توصف بالإبداعية . إنه قارىء يحضر ويغيب ، يزور النص حيناً ويهجره أحيانا ، يحب ويكره ، يفهم ويسىء الفهم ، يبنى ، ويهدم يخلص ويخون . إنه يتصرف مع النص فى حرية تامة ، لا يتحكم فيه قانون ولا سلطة . وكذا فان أكثر أنواع العلاقات حرية هى حرية القارىء مع المقرؤ . فالباقلانى يقرأ امرأ القيس والبحترى ، لا لكى يبنى ولكن يهدم ويدمر (١٢) . ولا تستطيع أى سلطة أن تمنع الباقلانى من فعلته هذه فالقارىء كائن حر تام الحرية . ومهما حاول المؤلف أن يستعبد قارئه فان محاولته فاشلة لا محالة . ولسوف تنعكس هذه النية الاستعبادية ضد

صاحبها وتدمره وتدمر فنه . ويشهد على ذلك قصة الكاتب الفرنسى الفاشى دريو لاروشيل ، كما رواها سارتر ، حيث قاطع القراء مقالاته التى تدعوهم إلى قبول الاحتلال الألمانى بالرغم من رونق كتابته وجمال أسلوبها ، ولم يفده إلحاحه ومثابرته على ملاحقة القراء ، وانتهى الأمر بأن جف قلمه ، وتيبس أسلوبه حينما لم يجد له قراء . صار بلا قراء لأنه حاول مصادرة حرية قرائه . والمرء لا يكتب للعبيد - كما يقول سارتر (١٣) .

وكذا هى حال كل الأدبيات السلطوية وما تتسرب فيه من خطاب إعلامى يبرر الطغيان أو ينمقه ، حيث تفقد هذه الأدبيات جمهورها ، ويضرب عنها القراء صفحا ، إذ لا يوجد قارىء يساوم على حريته أو يرضى بعبودية بيده الفكاك منها .

ومثلما أن النص حر أو شاردة - حسب عبارة المتنبى - فان القارىء أيضا حر وشرود. ووجوه الشبه فيما بين النص والقارىء كثيرة ، وتبلغ حد التطابق حيث يصبح القارىء والمقرؤ شيئا واحدا . ولسوف تتداخل علاقات السبب والنتيجة فى الفعل القرائى ويختلط ترتيبها .
ولا يمكن تصور هذه العلاقة إلا بتقسيمها زمنيا إلى حالتين ، حالة ما قبل القراءة وحالة ما بعد القراءة :

ما قبل : النص سبب والقراءة نتيجة

ما بعد : القراءة سبب والنص نتيجة

إننا نشرع فى القراءة ،لأن هناك نصا قابلا لأن يقرأ . ولكن بعد أن نمارس القراءة فعليا، يصبح النص مولودا يتمخض عن قراءتنا ، حيث نصنع النص ونتتجه بواسطة استهلاكنا إياه . ومن هنا يتحول المقروء من كونه سببا فيكون نتيجة ، وحينما يصف القارىء مغامرته القرائية هذه ، فانه ينتج النص ويمنحه ولادة حية تختلف عن كافة ولادات النص السابقة .

وهذا كله فعل حر . غير أن هذه الحرية لا تنطوى على إلغاء السالف . ولكنها - فحسب- تماثل حرية النص فى علاقته مع النصوص السابقة عليه . حيث نجد الاثنين معا ، النص والقارىء ، يسكنهما التاريخ مثلما يسكنان هما التاريخ . وإذا كان النص لا يولد على صفحة بيضاء ، وإنما يولد على صفحة مكتوب عليها من قبل - حسب كلمة سيرتو - (١٤) فان القارىء - أيضا - لا يأتى من فراغ ولا يتحرك على فراغ . إنه مسكون باللغة وبالنصوص وبالآخرين . ولم يكن الجاحظ إلا محقا حينما عرف الأدب بأنه : عقل غيرك

تضيفه إلى عقلك . ولن يفوتنا أن نتعرف على مرام الجاحظ من قوله (عقل) إذ لابد أنه يعنى بها اللغة : لغة غيرك تضيفها إلى لغتك . فيتحقق التداخل والتمازج والمثاقفة ، وتقع الحوافر على الحوافر . وهنا تكون المواردة (١٥) . حيث تتوارد العيون على النص مثلما تتوارد الإبل على حوض الماء ، فتختلط الأنفاس ، وتتعاقب الأجيال ويتساوى الطفيلى والضيف مع المضيف والطعام . وكل قراءة هى بمثابة مرآة متعددة الوجوه - كما شبهها ذى سيرتو - حيث يحاود الآخرون الظهور فى زاوية من زوايا هذا الفضاء المرآوى، وحيث تتداخل الإنعكاسات والتبادلات مع تطور القراءة إلى قراءات ومواجهات تشكل حالات تحققها . ولكن هذه المرآة المتعددة الوجوه ليست مرآة سليمة ، إنها مرآة مهشمة ، ومن هنا فان الآخرين يتكسرون إلى شظايا داخل هذه المرآة ، وهذا ا يجعلهم يتبدلون ويتغيرون بمجرد دخولهم فى هذا العالم المتشظى (١٦) . وكما هى حال النص الجديد حينما يتكىء على السالف ،كأساس يقوم عليه ، وفى الوقت ذاته يقوم بتفكيككه وتفتيته ليتحقق قيام النص الجديد ، فان القارىء يتكىء على السالف من جهة وعلى المقرؤ من جهة ثانية ، ولكنه يتولى تسريب ذلك كله إلى تلك المرآة المهشمة ، حيث تتشظى النصوص والاقتباسات ، وتتزاوج المقرؤات وتتداخل . ومن بين هذه الشظايا يقف القارىء مثل فارس فرغ للتو من مبارزة حساسة لينظر حواليه ويحاول إعادة ترتيب ذاكرته وتجميع التشظيات ، ويقوم حينئذ بانتاج المقروء على الطريقة التى يختارها بحرية مطلقة . وهذه هى حرية القارىء التى لا يمكن أن تنصاع إلى أية وصاية أو سلطة . وفى القارىء الخصام وهو الخصم والحكم . لقد قال المتنبى ذلك مخاطبا قارئه الضمنى ، ولن نخطىء أبدا لو قلنا أيضا إنه خطاب أو وصف لحال القارىء ، النموذج أو القارىء المضيف .

-٥-

المحال / الممكن :

ما العلاقة بين القراء والبدو الرحل . . ؟

إن كانت القراءة تنطوى على تشظى المقرؤ ، وتفتته بين وجوه المرآة المتهشمة فان المقروء قد أصبح من التفتح والتمدد ، إلى درجة هو فيها فضاء مباح لتحركات حرة من القارىء . لقد صار القارىء مثل البدوى المترحل الذى يتحرك فى أرض الله الواسعة ، حيث الأرض كلها حل ومرتحل له . يسير وراء العشب والماء حيثما صار لا يقر الا لكى يهم بالرحيل ، ويترحل متشوفا ومتطلعا ومتسائلا عن (موقع) . وإذا ما بدا له موقع تحول هذا البادى إلى سؤال

مفاضلة وترجيح بين ما هو ماثل وما قد يفضله من مواقع أخر لم يرها بعد . ويصبح الموقع وسط هذه المساءلة مثل جملة شعرية فى نص ، حيث تظل الجملة جميلة وشائقة إلى أن يظهر ما هو أجمل ، منها أو ما هو أقل منها جمالا ، فيتغير شأنها لديه حسبما ظهر له عن سواها، ويظل يروح ويغدو حرا فى قراره ومترددا فى حكمه . والصفة الأبرز فى ذلك كله ، هى التحول والتحرك (أى عدم الثبات) . ولا يقف شأن البدوى وتحولاته عند منتجع واحد فى أرض واحدة ، بل إنه يمتد نظره وخاطره ليسمح له بتغيير الموقع ومغادرة الأرض إلى سواها . يتحول عن موقعه ذاك بسهولة ويسر ، وبلا أى حسابات معدة ، لأنه يستطيع العودة إليه بسهولة ويسر ، وبلا أى حسابات أو تعقيدات . وكذا هو القارىء فى حرية تصرفاته مع المقروء . حيث يصبح المحال ممكنا ، والممكن مرغوبا عنه ، فكأنما هو محال . والبدو لا يرى على الأرض حدودا تمنع حركته وترحاله ، وكذا القارىء لا تحده حدود ما بين نص ونص ولا حتى داخل النص أو خارجه .

***

هذه صورة بدوية لعلاقات القارىء بالمقروى . ولدينا صــورة حضرية تضارع هذه الصورة وتنافسها ، طرحها دى سيرتو ، مستشعرا التحول الحضارى فى حياة البشر ، حيث صارت حاسة العين هدفا مستهدفا تتجه نحوها العروض من التلفاز إلى الصحف إلى شاشات الدعاية ، مما وسم المجتمع الحديث بميسم خاص هو النمو السرطانى للرؤية ، حيث يقاس كل شيء بقدرته على العرض البصرى أو بقابليته لأن يكون معروضا أمام الأبصار حتى صارت عملية الاتصال عبارة عن رحلة بصرية . ذاك نوع خاص من الملاحم هو ملحمة المعين (epic of the eye) وهو تحفيز نحو القراءة (١٧) .

هذا التحول الذى يشير اليه دى سيرتو ، دشن ما سماه بارت من قبل بعصر القارىء ، وجعل المجتمع كله كتابا مفتوحا ، ومكشوفا تسرح فيه العين مترحلة بين نصوصه بلا حدود، وبلا توقف . وأسهمت تكنولوجيا الاتصال بفتح كافة المنافذ التى كانت مسدودة من قبل ، وجاءت ثقافة اللاحدود فى عصر اللاحدود . وصار التعدد والتنوع هو العلامة على كل مقرؤ وعلى كل حالة من حالات الاتصال . وأمكن الملاحظ أن يرى حقيقة مقولة روبير اسكاربيت من أن (هناك فى الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبى ودراسته) (١٨) .

هذا تحول نوعى فى فعل الاتصال وفعل القراءة ، مما جعل النص قابلا للسكنى مثل شقة مستأجرة - حسب تشبيه دى سيرتو - (١٩) وتتحول الملكية الخاصة إلى فضاء مستعار

يستعيره شخص آخر استعارة مؤقتة . وكعادة المستأجرين حينما يقطنون شقة مستأجرة فانهم يحدثون فيها تغييرات ويفرشونها بأفعالهم وذاكرتهم ، وكذا يفعل المتكلمون فى اللغة حيث تتداخل ألسنتهم ولهجاتهم المحلية ، وتحويلاتهم التعبيرية مع ما يحملونه من تاريخ شخصي، يتمازج ذلك ويتشابك مع المقروء بوصف النص شقة مستعارة قابلة للسكنى ، وتسمح لساكنها أن يستخدمها وأن يتمازج معها بحرية تامة ما دام فيها . ولكن المستعار يعار أيضا كما قال أبو حامد الغزالي (٢٠) . وكحال أى شقة مستأجرة فان النص يظل قابلا للانتقال من مستأجر إلى آخر ومن مستعير إلى آخر ، وكذا القارىء يتحول ويتنقل مما يجعله بدويا مترحلا .

هل هذا هو ما جعل ألفن توفلر (٢١) Alvin Toffler يعلن عن ميلاد فصيلة بشرية جديدة ، متولدة عن انفجار الاستهلاك الفنى . . ؟ هذه الفصيلة الجديدة تحت التكوين حيث تشق طريقها وتشرئب من بين وسائل الإعلام . ومن المفترض أنها تتميز بقدرتها الذاتية على الحركة . إنها بقدرتها الحركية تمثل عودة إلى الأساليب البدوية القديمة ، ولكنها تقنص الآن وتتحرك فى سهول وغابات صناعية .

هذا التمثيل من توفلر أغرى دى سيرتو بأن يتصور القراء على أنهم رحالة (٢٢) (Travellers) يتنقلون عبر أراض هى ملك لآخرين ، مثل البدو إذ يغتصبون طريقهم عبر حقول ونصوص لم يكتبوها .

هذا الزخم المتلاحق فى عصر ملحمة العين من تحول كل شىء إلى (مقروء) وإلى (مرئى) ، ثم تحرك كل شىء وعدم استقراره ، جعل القراءة لا تواجه فعل الزمن ، حيث صار الزمن قوة خارقة فى المسح والالغاء . فالمرء ينسى نفسه فى هذا الخضم وينسى سواه . ولم تعد القراءة حاو يحفظ ما يقع داخله ، أو لعلها تحفظ ما ترى على وهن وضعف . ومن هنا فان فعل القراءة يصبح بمثابة التذكر المستمر للفردوس المفقود (دى سيرتو 174) ، فكأننا حين نقرأ نتذكر ما نسيناه ؛ ولكننا ننسى ونحن نتذكر . فالتذكار هو فعل آخر من أفعال النسيان .

ولكن . . . هل ستظل صورة القارىء على ما هى عليه من تحرك وترحل . . ؟

إن دى سيرتو يطرح صورة (٢٣) مرادفة يرى فيها أن عالم ملحمة العين ، بات له من الحركة ما يفوق كل ملاحقة . وبما أن وسائل الاتصال تزداد حركة ، وتغزو فضاء الأشياء

بحركتها هذه ، فان المستهلكين قد تخلو عن الترحال واستقروا فى أماكنهم ، بينما ظلت وسائل الاتصال فى حركة لا تقر ولا تكل . وتظل بذلك فى عالم متحرك ليس له حدود وليس عليه سلطة منظمة .

-٦-

بعد دخول المقروء فى فضاءات المرآة المهشمة ، وتحول القارىء إلى بدوى مترحل ، لا يعرف حدودا ولا ينتمى إلى موقع ، ماذا يبقى للمؤلف بوصفه (اسما) يزين النص ويتّوجه . . ؟

إن المؤلف يتحول فى هذه العملية إلى بدوى مترحل أيضا ، لكنه لا يترحل من مكان إلى مكان ، إذ لا يملك هذه القدرة ، إنه منتم ملتزم بموقعه ، بنصه ، ولكنه يترحل من عصر إلى عصر ، ومن ثقافة إلى ثقافة ، ومن تصور إلى تصور . ولا ريب أن شخصية المتنبى قد ترحلت فى كثير من الأزمنة . كما قد مرت بتغيرات جذرية فى صورتها الذهنية والثقافة ، حسب تغير المعارف ، والثقافات والأذواق مما يجعله مؤلفا نموذجيا ، ويجعله شخصية متحولة ومتغيرة ، أى دائمة الترحال .

لذا طلب شكسبير من قارئه أن ينساه ، لأن المؤلف اذا ما دخل فى حالة التناسى فانه يتحرر من شروطه الواقعية المعاشية ، ليصبح فكرة من أفكار النص أو شخصية من شخصياته، مثل أبطال المسرحيات (نص شكسبير فى مطلع الدراسة) .

والمؤلف لا يستطيع أن يتحول إلى قارىء لنصه ، إلا إذا تمكن من نسيان النص - كما لاحظ سارتر - (٢٤) ، ذاك لأن وعى المولف بنصه ومعرفته التامة به ، تجعله عاجزا عن الاندهاش أمام المقرؤ لأنه يعرف كل ما على الصفحة من كلمات ، وما سوف تؤول إليه من نتائج . لكنه إذا ما نسى المكتوب فانه سيقرأ باندهاش وتعجب ، كما حدث لروسو حينما أعاد قراءة (العقد الاجتماعى) فى آخر حياته (٢٥) فاندهش مما قرأ لأنه نسى المكتوب فتسنى للنص أن يكون مادة مقرؤة لمؤلفه . أن النص لا يكون مقرؤا إلا إذا كان متحركا ، والمعرفة الواعية به تجعله ساكنا وتحرمه من الحركة . وهذا الوعى يربط بين الكلمات وصورها الذهنية فى الذاكرة ، ولا يسمح للعين بأن تسبح بحرية عبر السطور . ولا تكون حركة إلا فى حالة الاستكشاف ، والمرء لا يستكشف إلا ما يجهله ويخفى عليه .

ثم إن المعرفة الواعية تستتبع معها حدودا تحد النص ، بداية ونهاية ، والنص المحدود لا يسمح بالتحرك والانفتاح ، ولا يسمح للناظر فيه أن يتجاوزه أو أن يداخله مع غيره من

النصوص ، لذا لا بد للمقروء أن يكون غير مألوف (جديد أى منسى) لكى يكون حرا مع قارىء طليق من قيود الذاكرة والوعى .

ومن هنا تأتى صلة الكتابة مع النسيان لكى يكون المكتوب مقروءا ، كما تأتى صلة الكتابة مع الموت ، إذ إن موت المؤلف ضرورى لحرية المقروء والقارىء . ولقد كان الإغريق على وعى بهذه العلاقة بين الخلود والموت ، لذا جعلوا أبطال أساطيرهم يموتون شبابا . ومقابل هذا الموت التراجيدى ، يتحقق للبطل خلود نصوصى دائم التحرك والتحول ، ومن ثم دائم التجدد (٢٦) .

وفى رواية (خريف البطريرك) لماركيز ، مات الدكتاتور خمس ميتات (٢٧) . وذاك لكى يحدث النص وتحدث الفانتازيا الكتابية . وكأنما هذه الميتات ، رمز رمز لفكرة انبعاث النص وتجدده مع كل قراءة . إذ إهمال النص موت له ، وقراءته حياة وانبعاث . وهذه الميتات الخمس هى موت للمؤلف وانبعاث للمقرؤ .

***

هنا يكون زمن القارىء حيث اللاحدود من جهة ، وحرية القارىء والمقرؤ من جهة ثانية . وبالتالى تكون المعرفة حرة والثقافة مفتوحة وحية . وشروط المقروء شروط الانسان بوصفه لغة وبوصفه مترحلا .

الهوامش

١- انظر عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٣٧ ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ١٩٨٥ .

٢- على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ١٥ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . مطبعة عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٦٦ . ومثل ذلك مقدمات المؤلفات العربية وكتب الأمالى .

٣- عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ١٠٩ ، تحقيق هـ . ريتر . مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ .

٤- سارتر : ما الأدب ٧٢ ، ترجمة محمد غنيمى هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة د . ت .

٥- قارن : عبدالله الغذامى : الخطيئة والتكفير ٧٦ .

٦- قارن: UMBERTO ECO : INTERPRETATION AND OVERINTERPRETATION: 69 CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS . CAMBRIDGE 1992

٧- سنخصص مفهومات إيكو حول القارىء والقراءة بوقفة خاصة تأتى لاحقا ، إن شاء الله .

٨- قارن : G . H . MILLER : THE CRITIC AS HOST . 217

مقالة ضمن كتاب :

DECONSTRUCTION AND CRITICISM , CONTINUUM , NEw YORK 1968

٩- السابق 217 - 220

١٠- السابق 224

١١- السابق ٢٢٥

١٢- الباقلانى : إعجاز القرآن ٢١١ - ٢٢٣ تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .

١٣- سارتر : ما الإدب ٦٧ - ٦٨ .

١٤- قارن MICHEL DE CERTEAU : THE PRACTICE OF EVERYDAy LIFE 43 UNIVERSITY OF CALIFEORNIA PRESS, . BERKELEY 1988 (tra . by s . RENDALL).

١٥- المواردة مصطلح أطلقه ابن رشيق على تداخل النصوص . انظر : العمدة ٢ / ٢٨٩ حققه محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ .

١٦- دى سيرتو (هامش رقم ١٤) ص٤٤

١٧- السابق XXI

١٨- اسكارت بيت : سوسيولوجيا الأدب ٢٦ ترجمة آمال عرموني ، منشورات عويدات باريس ١٩٧٨.

١٩- دى سيرتو (هامش١٤) ص XXI

٢٠- أبو حامد الغزالي : منطق تهافت الفلاسفة المسمى معيار العلم ٨٦، تحقيق سليمان دنيا دار المعارف القاهرة ١٩٦١ .

٢١- توفلر : ورد عند دى سيرتو (هامش رقم ١٤)١٦٤ - ٢٢٥

٢٢- دى سيرتو ١٧٤

٢٣- السابق ١٦٥

٢٤- سارتر : ما الأدب ٥٠

٢٥- السابق ٤٩ .

٢٦- هذه ملاحظة ميشيل فوكو ، انظر : FOUCAULT READER 102 ED , P . RABINOW , PANTHEON BOOKS , NEW YORK 1984 .

٢٧- أشار إلى ذلك أبو أحمد : الدكتاتور فى سأم مملكته - قراءة فى خريف البطريرك لماركيز - مجلة فصول ١٣٩ - ١٥٣ . المجلد الحادى عشر ، العدد الثانى ، صيف ١٩٩٢ .

شكرى عياد ومنهجه فى التفسير الأدبى للقرآن الكريم
بين مناهج المفسرين فى العصر الحديث

عفت الشرقاوى

تقديم

يعد شكرى عياد أحد الرواد الثلاثة الذين أسهموا فى تطوير حركة التفسير الحديثة من الناحية الأدبية على وجه غير مسبوق ؛ وكانوا ثلاثتهم من أكثر تلاميذ الشيخ أمين الخولى وعيا بمنهج الأستاذ فى البحث عن خصائص الأسلوبية القرآنية ، وتنبيها إليها ، وهؤلاء الثلاثة هم : شكرى عياد ، وعائشة عبد الرحمن ، ومحمد أحمد خلف الله .

أما عياد فقد قدم لقراءة العربية جهدا مشرقا وتحليلا علميا راقيا ، كان ثمرة دراسته للماجستير حول أساليب القرآن الكريم فى دراسة موضوعية ، نشرت بعد ذلك بعنوان : " يوم الدين و الحساب " . وأما بنت الشاطىء فقد قدمت عددا من الدراسات الأدبية للقرآن ، كان أهمها كتبها فى التفسير البيانى ، وملاحظاتها القيمة حول الإعجاز القرآنى ، وأما خلف الله، فقد نشر كتابه " الفن القصصى فى القرآن الكريم " ، وحاول المطابقة بين فن القصة بمفهومه الأدبى الحديث وبين أدبية القصة القرآنية ، ووقع فى تكلف المقاربة بيم المصطلحين ، فأثير بصدده ضجيج طويل ، خرج فى بعض أنحائه عن قواعد الالتزام والضبط فى الحوار العلمى ، فلم يكن كله خالصاً لوجه الحقيقة .

ارتفعت دعوة الشيخ الأستاذ إلى تفسير القرآن على منهج أدبى دقيق ، وكان له فى ذلك دراسات تطبيقية تستحق التقدير ، (١) ولا سيما دروسه فى محاضراته فى قسم اللغة العربية بكلية الأداب بجامعة القاهرة ، إذ كان إصراره واضحاً على تأسيس قواعد المنهج العلمى للتفسير الأدبى ، والأخذ بأيدى أبنائه على طريق التجديد فى هذا المنهج . وقد كان هذا - كما هو معروف فى تاريخ الحركة الثقافية فى مصر - تأصيلا لدوره الجامعى المرموق ، وريادة جديرة بالتقدير فى مجال معرفى هام هو مجال علوم التفسير ، فى تلك الجامعة المنطلقة فى تأصيل دورها الحضارى فى تاريخ الثقافة العربية والإسلامية - أعنى جامعة القاهرة .

وعلى الرغم مما أثاره المشاغبون أعداء العقل حول هذا المنهج الذى كان الشيخ يحاول تأسيس قواعده ، فقد كتب لعدة أعمال من إنتاج تلاميذه أن ترى النور ، وأن يحتفى بها

القراء ، وأن تجد صداها فى آثار المحدثين من المشتغلين بتفسير القرآن على المنهج الأدبى، بعد أن تبين للناس أن تلك الدعوة إلى التفسير الأدبى التى حمل الشيخ لواءها فى بحوثه ومحاضراته على تلاميذه فى الجامعة ، لم تكن غير تأصيل منهجى دعا إليه القدماء، كما دعا إليه المحدثون ، (٢) من أجل بذل شيء من الجهد المتجدد فى فهم الكتاب المبين على وجه بيانى خاص ، فهما لا يقف عند حدود التفاسير القديمة التى ارتبط كثير منها بأساطير الأمم الغابرة ، وعقائد الفرق المتناحرة (٣) .

ولقد حاول أصحاب هذه المدرسة من الأمناء أن يتجاوزوا ما يختلط بكثير من تلك الروايات القديمة من الإسرائيليات إلى استخدام الأساليب الحديثة فى البحث اللغوى والأدبى مستعينين بمعارف العصر فى علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من المعارف والعلوم (٤) .

الخطاب الاجتماعى فى التفسير الحديث

هكذا أصبح الاتجاه الأدبى فى التفسير الحديث أحد الاتجاهات الأساسية فى تطور حركة التفسير ، غير أن جهود التفسير الحديثة شملت فيما شملت إلى جانب التفسير الأدبى معالم من الاتجاه نحو تأويل النص فى إطار القضايا الاجتماعية الكبرى المتصلة بتطور المجتمع فى مواجهة العصر ، وهى قضايا تتصل بمواجهة الاستعمار ، والدعوة إلى الوحدة ، والإصلاح الاجتماعى ، وقضايا المرأة ، والنظام المالى وغير ذلك . وهو منهج أسس له محمد عبده ، وتلاميذه فحاولوا تجديد المفهوم الاجتماعى للدين ، بعد أن غلبت على المسلمين خلال عصور الانحطاط نزعة المباعدة بين القيم الدينية والقيم الاجتماعية ، بفعل عوامل مختلفة من التخلف الفكرى والاقتصادى والسياسى .

فى إطار هذا الاتجاه الاجتماعى، كان السؤال الذى يشغل مفسرى القرآن الكريم ، يتناول علاقة الاسلام بالحضارة الحديثة ، وقدرة المسلمين على مسايرة العصر ، وبعبارة أخرى الرد على من يدعى أن الإسلام يقف حجر عثرة فى سبيل نهضة مجتمع يخضع لسلطان مذهبه الفلسفى ، حين يزاول مهمة السعى إلى مطالب حياته الثقافية والاجتماعية ، المطردة التقدم، وتحقيق التناسب بينه وبين مقاصد هذه الحياة ونظم تكوينها ، أو على من يقولون بعبارة ثالثة: إن الإسلام وحياة الحضارة الحديثة فى التمدن المعاصر ضدان على طرفى نقيض غير قابلين لتسوية أو توفيق (٥) .

كانت جهود أصحاب هذه المدرسة الاجتماعية فى التفسير منهجا جديدا فى الدفاع عن إعجاز القرآن الكريم و توضيحا للجانب الاجتماعى للحقيقة القرآنية ، وكانت فى الحقيقة

تنهض على الاستمداد من أعمال المفسرين السابقين فى كثير من الأحيان مع تطبيق مجتهد لفكرة النص ، على ملابسات العصر الحديث ، وربطها بظروف المجتمع المعاصر ، وملاحظة الواقع الحضارى الذى يعيش فيه المسلمون المعاصرون ، فالاتجاه الاجتماعى فى جملته محاولة للعودة بالفكر الإسلامى الاجتماعى إلى عصور ازدهاره السابقة ، تبشيراً بعودة القيم القرآنية إلى مكانها الفعلى من حياة الناس العملية فى مواجهة العصر ، وذلك بدلا من الانغلاق على الذات ، والرفض المطلق لكل منجزات الحضارة .

كان المفسرون من أصحاب هذا الاتجاه رواد إصلاح اجتماعى مشهود، أدى دوراً هاما فى تطوير الحركة الاجتماعية خلال النصف الأول من هذا القرن ، على الرغم من انحرتف بعض أصحابه خلال النصف الثانى من هذا القرن ، إلى رؤية سياسية متعصبة ضيقة الأفق ، مناقضة تماماً لطبيعة السماحة القرآنية فى إرساء أصول القيم الاجتماعية فى الاسلام ، والحضارة الإسلامية فى عصور الإزدهار ، على معانى الحرية وكرامة الانسان ، والانفتاح الواعى على ثقافة الآخرين .

ومع ذلك فقد أعانت هذه الجهود الواعية فى مطلع هذا القرن عند محمد عبده وتلاميذه ، لتجديد المفهوم الاجتماعى للدين ، على ضبط حركة الاستمداد الثقافى من الحضارة الغربية، بعد أن أزداد اتصال المسلمين بها والإعجاب بما تقدم مدنيتها من وسائل حضارية جديدة ، لم تكن فى جملتها منفصلة تماما عن تيارات ثقافية معاكسة لقيم الاجتماع الإسلامى ، وكان يمكن لولا جهود هؤلاء المفسرين الاجتماعيين ، أن يكون لها دورها المدمر لشخصية الأمه الثقافية ، وتغييب وعيها بذاتها الحضارية .

لقد رأى هؤلاء المفسرون من أصحاب النزعة الاجتماعية فى التفسير ، أن من خطل الرأى الانسياق وراء دعوة الاستعارة المطلقة من كل قيد، لمجرد الإعجاب بما وصلت إليه مدنية الغرب ، فجددوا المفهوم الاجتماعى للحقيقة القرآنية أثناء ممارستهم لدروس التفسير، وقاموا بدور طليعى فى النقد الاجتماعى البناء ، ودعوا إلى تقبل الحضارة الغربية فى صورتها الإيجابية ، فتقبلوا بكل الترحيب عناصر أنتجتها المدنية الغربية ، ما دامت لا تمثل تعارضا أساسيا مع جوهر الفكرة الإسلامية ، وتمسكوا بمبادىء العدل والمساواة والسماحة فى تقبل الجديد ، ولكنهم فى الوقت نفسه قاموا بدور المحافظة على العناصر الحضارية الأصيلة ، لتبقى الذات التاريخية قادرة على الحركة والحياة ، مفرقة بين الثابت

والمتحرك فى عناصر الفكر الإسلامى ، وبنيته الأساسية ، وكان هذا هو جوه المنهج الجديد ، فى الدفاع عن إعجاز القرآن الكريم عند هؤلاء المفسرين الاجتماعيين .

لقد رأى هؤلاء المفسرون ، أن الاجتهاد فى التوفيق بين النص والملابسات الحديثة ، هو جوهر الحركة فى الإسلام بما هو دين يوفق فى وجوده ، بين مراتب الدوام والتغير ، فللأمة الإسلامية مبادىء أبدية تنظم حياتها الجماعية ، وتضبط أمورها ، وذلك لأن الأبدى الخالد هو الذى يثبت أقدامها فى عالم التغير المستمر ، ومع ذلك فلا يجوز لنا أن نفهم أن هذه المبادىء الأبدية تستبعد كل إمكان للتغير ، فان هذا الفهم يجعلنا ننزع إلى تثبيت ما هو أساسيا متغير فى طبيعته ، وركود المسلمين فى القرون الخمسة ، الأخيرة مثل يوضح هذا المبدأ فى رأى هؤلاء المفسرين (٦) .

الخطاب العلمى فى التفسير الحديث

إلى جانب هذا الاتجاه الاجتماعى فى التفسير ، بدأ اتجاه آخر له طابعه التوفيقى فى الظهور ، رويدا رويدا ، وكانت له جذور قديمة تمتد إلى عصر الغزالى وكبار فلاسفة المسلمين ، ذلك هو الاتجاه إلى تفسير الآيات المكونية ، على وجه علمى يؤكد علاقة القرآن الكريم بالحقائق العلمية ، التى توصلت إليها الحضارة العلمية الحديثة فى أوربا وأمريكا . وهذا هو الاتجاه الذى بدأ الإقبال يتزايد عليه من المؤلفين والقراء المحدثين ، يوما بعد يوم ، على الرغم مما لقى من المعارضة الشديدة عند بعض المفكرين ، كما سنرى فيما بعد (٧) .

ويستطيع الباحث أن يقرر ابتداء ، أنه على الرغم مما نجد فى بعض آثار المفسرين من إقحام متكلف أحيانا لتأويلات تبدو بعيدة عن الإيحاءات اللغوية للألفاظ فى عصر نزول القرآن ، فقد كان أصحاب هذا الاتجاه يعبرون فى جملتهم ، عن نزعة تجديدية فى عرض القضايا العقدية ، بأسلوب حديث قد يناسب التجربة الروحية للمسلم الذى يعيش فى عصر العلم ، فهو اتجاه يحاول أن يتحدث بلغة العصر الذى يعلى من شأن العلم ، ويعتبره مقياسا للتقدم والحضارة .

من أجل ذلك مال بعض الباحثين إلى تسمية هذا النشاط الثقافى فى تفسير القرآن بعلم الكلام الجديد (٨) ، باعتبار أن علم الكلام علم دفاعى ، يوفق بين النقل والعقل فى المقام الأول ، ويعتمد على " ملكة يقتدر بها الإنسان على نصرة الآراء والأفعال المحدودة التى صرح بها واضح الملة ، وتزييف كل ما خالفها بالأقاويل " ، كما يقول الفارابى (٩) .

وهكذا قامت مباحث علم الكلام فى صورته القديمة على اتجاه جدلى توفيقى يهتم بالدفاع عن العقيدة ضد أعدائها ، وهى نزعة سيطرت على علم الكلام فى صورته الجديدة أعنى التفسير العلمى للآيات الكونية ، حيث حاول المفسرون الدفاع عن الإعجاز والبرهان على العقيدة بمناهج العصر بطريقة دفاعية توفيقية ، وإن عمدوا أحيانا إلى تأويلات متعسفة سعيا وراء تطابق مفترض بين الآيات القرآنية وبعض الأراء العلمية الحديثة ، وتحكيما للاصطلاحات العلمية فى عباراة القرآن ، واجتهاداً فى استخراج مختلف العلوم والآراء الفلسفية منها . وقد وقع ذلك ، كما يذكر الشيخ أمين الخولى على الرغم مما قرر العلماء فى ميادين علمية إسلامية مختلفة من قواعد فهم عبارة القرآن ، ثم اتسع القول فى احتواء القرآن جميع العلوم جميعا ، فشمل إلى جانب العلوم المدنية : اعتقادية وعملية ، وظاهرة وخفية ، سائر علوم الدنيا (١٠) .

ومن المؤكد أن تطور النظرة إلى هذا الاتجاه سواء من جهة المؤلفين أو القراء - يتصل فى جانب منه بأمنيات المسلم المعاصر فى ربط منجزات ماضيه الروحي والتاريخي بخير منجزات العصر التى كشف عنها العلم الحديث ، وهو يمثل المفتاح الحقيقى لحضارة الإنسان اليوم .

فقد صادف هذا الاتجاه إلى المطابقة بين ما هو علمى وما هو دينى هوى خاصا ، وقبولا عقليا جاهذا لدى المسلم المعاصر، لا يفوقه إلا تعلقه بثقافته الروحية المتمثلة فى التراث التفسيرى على وجه الخصوص، ولذلك فانه ينشط إلى خلق هذا المركب الثقافى بين القرآن والعلم ،كما نشط المفسر القديم للتوفيق بين الدين والفلسفة ، أو بين المنقول والمعقول(١١)، دفاعا عن الإسلام ، أو طموحا إلى بيان الجوانب العقلية فى تراثه .

من أجل ذلك فان كثيرا من قراء المسلمين يغتبطون حين يوفق المفسر الحديث ، إلى تحقيق توافق ما بين هذين المصدرين ، فهو توافق يسعد الملايين من المسلمين ، الذين يحسون بالحاجة إلى مواكبة الحضارة الجديدة ، مع الحفاظ التام على ذاتهم التاريخية وإنجازاتها الروحية . مثل هذا النشاط الثقافى ، يعين كثيرا من المسلمين على مجاوزة أزمة الإحساس بالتخلف التى ظلت تؤرقهم سنين طويلة ، إنهم يحسون بضرورة متابعة العلم فى مجالاته المختلفة ، ويرون فى مثل هذا التفسير العلمى للآيات الكونية طريقا إلى ذلك .

غير أن كثيرا من نظريات العلم مؤقته وقابلة للتغير كما هو معروف ، والوصول إليها إنما يتم عن طريق الشك والتجريب والفرض والملاحظة ، وهذا منهج يختلف عن مناهج العلم الدينى

أو الإيمان الذى يتم بالوحي والتصديق المطلق . لقد ساعد على هذه السماحة فى الربط بين ما هو علمى ، وما هو دينى أن الحضارة الإسلامية ، لم تعرف فى تاريخها الطويل المزدهر صراعا ما بين العلم والدين ،كما عرفته الحضارة الغربية طوال العصور الوسطى وإبان عصر النهضة . فقد اشتد الجدل بين اللاهوتيين والعلماء ، وتوسع الصراع بينهم توسعا عظيما ، وعلى العكس من ذلك فان الحضارة الإسلامية ظلت تعتبر الطبيعة مظهرا لقدرة الله ، وإبداعه فى هذا الكون ، فهى مجال لاكتشاف سنن الله فى خلقه ، وشكره على نعمته فيها ، فبها نفهم أسرار القرآن ، وبالقرآن نفهم أسرارها . إنها كتاب الله الأكبر المخلوق المنشور بين أعيننا ، بازاء كتابه الأقدس المتلو على ألسنتنا . ولقد ظل هذا التلاقى بين كتاب الخلق وكتاب الوحى ، مظهر إلهام لوحدة المعرفة فى تاريخ الحضارة الإسلامية ، ومعينا على تحقيق توازن سعيد بين عقل الإنسان وقلبه ، وتجديد حيوية الشعور الدينى فى نفوس الناس . وهذا من التوفيق الذى نعمت به حضارة الإسلام عبر تاريخها الطويل ، فلا نكاد نشهد حادثة واحدة يمكن أن تعد مثلا يذكر للإشارة إلى الاضطهاد المتبادل بين من يشتغلون بعلوم الدين ومن يشتغلون بعلوم الطبيعة والمادة ، ولقد كان من الطبيعى فى تلك العصور الإسلامية المزدهرة أن نجد العالم المسلم عالما بالمعنيين الدينى والكونى معاً ، فهما فى ضميره الدينى والعلمى متصلان ، وهذا ماثل فى وعيه الروحى بحضارته ، ورؤيته الكونية للوجود من حوله .

من أجل ذلك ، انطلقت الحضارة الإسلامية من مبدأ وحدة المعرفة كما ذكرنا . وفى العصر الحديث نبه مفسر هو طنطاوى جوهرى فى النصف الأول من هذا القرن إلى ضرورة الاهتمام بالتفسير العلمى للقرآن ، من أجل كمال الإيمان من جهة ، ودعم النهضة الإسلامية الحديثة الثانية من جهة أخرى والبرهان على إعجاز القرآن الكريم من جهة ثالثة . وقد كتب تفسيره ، عقيب ظهور تلك النزعة الاجتماعية فى التفسير التى حمل لواء ها شيخ المفسرين المحدثين محمد عبده ومدرسة المنار من بعده . وقد كان طنطاوى جوهرى يؤكد أن القرآن هو سر العلوم ، وأن الانسان لا يستطيع أن يفهم القرآن حق الفهم ما لم يعرف العلوم الحديثة ، وأن السبيل الحقيقى لنهضة المسلمين لا يتم إلا بنشر مثل هذا التفسير بين المسلمين .

هذا الاتجاه نحو التفسير العلمى يجد من يعارضه من المحدثين والقدامى على السواء ، أما المحدثون ، فقد كان على رأسهم مدرسة الأمناء التى يصرح مؤسسها بانكار التفسير العلمى فهو يرى أنه ليس من الخير أن توجه العناية إلى مثل هذا الضرب من التفسير العلمى، لأنه ليس بذى جدوى على القرآن ، نفسه ولأن القرآن غنى عن أن يعتز بمثل هذا التكلف الذى

يوشك أن يخرج بـه عن هدفـه الإنسانى والاجتماعـى ، فى إصلاح الحياة ورياضـة نفوس الناس جميعا على اختلاف حظهم من العلوم الطبيعية والرياضية وما إليها (١٢) .

أما الصياغة التراثية القديمة لمثل هذا الاعتراض فقد تتمثل خير تمثيل فى قول الشاطبى فى كتابه ، الموافقات :

العلوم المضافة إلى القرآن تنقسم على أقسام ، قسم هو كالأداة لفهمه ، واستخراج ما فيه من الفوائد ، والمعين على معرفة مراد الله تعالى منه ، كعلوم اللغة العربية التى لا بد منها ، وعلم القراءات ، والناسخ والمنسوخ ، وقواعد أصول الفقه ، وما أشبه ذلك فهذا لا نظر فيه هنا ؛ ولكن قد يدعى فيما ليس بوسيلة أنه وسيلة إلى فهم القرآن ، وأنه مطلوب كطلب ما هو وسيلة بالحقيقة ، فان علم العربية ، أو علم الناسخ والمنسوخ ، وعلم الأسباب ، وعلم المكى والمدنى ، وعلم القراءات ، وعلم أصول الفقه ، معلوم عند جميع العلماء أنها معينة على فهم القرآن ، وأما غير ذلك ، فقد يعده بعض الناس وسيلة أيضا ، ولا يكون كذلك ، كما تقدم فى حكاية الرازى فى جعل علم الهيئة (الفلك) وسيلة إلى فهم قوله تعالى : " أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها ، وما لها من فروج " (سورة ق - ٦) ، وزعم ابن رشد فى كتابه الذى سماه : " فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال" أن علوم الفلسفة مطلوبة ، إذ لايفهم المقصود من الشريعة إلا بها ، ولو قال قائل : إن الأمر بالضد مما قال لما بعد فى المعارضة . وشاهد ما بين الخصمين شأن السلف الصالح فى تلك العلوم : هل كانوا آخذين فيها ، أم كانوا تاركين لها ، أو غافلين عنها ، مع القطع بتحققهم بفهم القرآن، شهد لهم بذلك النبى صلى الله عليه وسلم والجمع الفقير ، فلينظر امرؤ أين يضع قدمه(١٣)

ومنذ عهد قريب نشب حوار صاخب بين الدكتورة عائشة عبد الرحمن والدكتور مصطفى محمود ، بعد نشره لكتابه : " القرآن : محاولة لفهم عصرى " ، فقد انتقدت بنت الشاطىء بشدة ما رأتـه اتجاهاً إلى تاويلات خلابة تتصل بالتفسير العلمى للقرآن الكريم ، على نحو ينحرف بالمسلمين عن الفهم الصحيح لكتاب الله فهى تقول :

"فهل من سبيل يؤمن وجودنا سوى أن يكون فهمنا لكتاب الإسلام محررا من كل الشوائب المقحمة والبدع المدسوسة بأن نلتزم فى تفسيره ضوابط منهجية تصون حرمة كلماته، فنرفض بها الزيف والباطل ، ونتقى أخذة السحر ، وفتنة التمويه ، وسكرة التخدير ؟، وهى ترى أننا نتورط من هذا المنهج فى التفسير إلى المزلق الخطر يتسلل إلى عقول الناس فى هذا الزمان

وضمائرهم فيرسخ فيها أن القرآن إذا لم يقدم لهم علوم الطب والتشريح والرياضيات والفلك وأسرار البيولوجيا والإلكترون والذرة . . . فليس صالحا لزماننا ولا جديرا بأن تسيغه عقليتنا العلمية ، ويقبله منطقنا العصرى (١٤) .

المدرسة الأدبية فى التفسير الحديث :

هذه ملامح من الجدل الذى كان سائدا حول موضوع الاتجاه العلمى فى التفسير . ومن قبل قرر أصحاب المدرسة الأدبية ، أن تفسير النص من حيث هو نص لغوى تفسيرا أدبيا ، يجب أن يتقدم كل محاولة للإفادة منه على الوجه الصحيح . به نبدأ، ثم تأتى بعد ذلك المطالب الأخرى من هداية الخلق ، أو إصلاح المجتمع ، أو التشريع له أو ما إلى ذلك ، فالقرآن هو كتاب العربية الأكبر ، ولا يجوز أن يستغنى العربى عن درسه على الوجه الأدبى المطلوب سواء كان من المؤمنين بما جاء فيه أم لم يكن مؤمنا ، لكن الفائدة الحقيقية تجتنى من النص القرآنى ، بعد أن تقوم أولا على أساس وطيد من الدرس الأدبى الذى يعين على كشف أعماقه التشريعية وآفاقه الاجتماعية ، وهو درس له منهجه الخاص فى النظر إلى المفردات والأساليب، دراسة تفيد من علوم العصر ، وثقافته التاريخية والاجتماعية والنفسية ، وتكشف عن وجوه الإعجاز على منهج أدبى جديد .

ومنهج التفسير الأدبى ، كما يقدمه أصحابه - ينبغى أن يتناول القرآن موضوعا موضوعا ، لا قطعة قطعة ، وهو دراسة تبدأ بالمفردات وأصولها اللغوية ومعانيها فى العصر الذى نزل فيه القرآن ، ثم معانيها الاستعمالية فى القرآن ، أما النظرة البلاغية التى يجب الاهتمام بها فهى النظرة الأدبية الفنية التى تتمثل الجمال القولى فى الأسلوب القرآنى، وتستبين معارف هذا الجمال لمعرفة مزاياه الخاصة بين آثار العربية ، ومعرفة فنون القول القرآنى وموضوعاته فنا فنا وموضوعا موضوعا .

غير أن ولاء البحث فى المفردات وخصائص الأساليب القرآنية بحثا أخر يرى الدكتور شكرى عياد أن البحث الأدبى لا يتم إلا به ، وهو البحث فى المراحل الانسانية والاجتماعية للقرآن ، وليس البحث فى هذه المعانى عنده مطلبا وراء التفسير الأدبى للقرآن ، بل هو من صميم التفسير الأدبى ، فليس يكفى الباحث حين يتصدى لدراسة كتاب من عيون الأدب أن يبين معانى ألفاظه ووجوه البلاغة فى تعبيره ،إذا لم يفرغ جهده فى بيان قيمته الإنسانية بابراز ما يضيفه إلى النفس الانسانية من وعى جديد بذاتها وإدراك دقيق لما حولها ... إدراك يمتزج فيه التفكير والوجدان امتزاجا لا يتأتى فى غير الأدب الرفيع "

لقد كان اهتمام عياد بابراز المرامى الإنسانية والاجتماعية من القرآن كجزء أساسى فى خطة الدراسة الأدبية ، إضافة جادة إلى منهج الأستاذ المؤسس الذى يبدو لنا أنه غلب الجانب البلاغى والفنى ، على جانب المرامي والأهداف . ومن هنا جاوزت خطته فى دراسته ليوم الدين والحساب الخطة الأصلية للأستاذ المؤسس الذى أشرف على الرسالة وشجع تلميذه فى تواضع كريم على هذا التصويب المسدد فى خطة الدراسة ، كما قدمها الأستاذ فى أكثر من مرجع .

إن الاستعراض التاريخى لهذه الاتجاهات الثلاثة فى التفسير الاجتماعى ، والعلمى ، و الأدبى يرجع هذا التسلسل التاريخى لها ، فقد كان الخطاب الاجتماعى فى قراءة النص الدينى أسبق الاتجاهات ، ثم تبعه بعد ذلك الاتجاهان العلمى و الأدبى ، وربما كان السبب فى ذلك ، أن القضية الاجتماعية أكثر صلة بالمقاصد الشعبية فى عصر النهضة والصراع ضد الأجنبى والإصلاح الاقتصادى والنهوض بالمرأة وغير ذلك ، وخصوصا فى بيئة بعد بها العهد عن فطرة اللغة وسليقتها ، غير أن هذا الاتجاه ،كان يحمل بذورا من هذه النزعة الأدبية فى التفسير ، منذ، عهد محمد عبده ، كما سنرى فيما يلى حيث قدمت المدرسة الأدبية آثارا جديدة فى هذا الاتجاه الأدبى المرموق الذى أشرنا إلى بعض رواده فى مطلع هذا البحث ، وجهودهم فى هذا المجال - كما هو واضح فى أعمالهم - تتجاوز المنهج القديم فى بيان إعجاز القرآن ، ذلك أن مباحث الإعجاز الأدبى للقرآن الكريم ، كانت تدور معظمها حول قضية النظم، أى فن تشكيل العبارة ، وهو اتجاه يعبر عن مدرسة هامة من المدارس الجمالية عند العرب ظلت مسيطرة على التفكير البلاغى عندهم إلى وقت قريب .

وربما كان عبدد القاهر الجرجانى قد وضع بكتابيه " أسرار البلاغة " و" دلائل الإعجاز " نظرية النظم العربى التى لا تزال إلى حد كبير ، هى النظرية السائدة فى التفكير البلاغى عند كثير من المعاصرين ، فقد فسر نظرية النظم ، وخصوصا فى كتابه : " دلائل الإعجاز " تفسيراً يردها فيه إلى فكرة المعانى الثانية ، أو إلى المعانى الإضافية التى تلتمس فى ترتيب الكلام. وربما قيل إن هناك ملاحظات ومصطلحات مما ذكر ،كانت قد تناثرت فى أعمال من سبقوه ، غير أن هذا لم يمنع كثيرا من الباحثين من القول بأن هو الذى ابتكر هذه النظرية ، وتبعه من بعده من سار على خطاه (١٥) .

هكذا دارت مباحث الإعجاز ، كما أسسها عبد القاهر ، حول فلسفة بناء العبارة القرآنية نحويا ، فتحدثت عن إمكانات صور التعبير ، لتبين بلاغة القرآن الكريم فى اختيار أنسب الألفاظ ، وأفضل التراكيب للتعبير عن المعنى المراد بايحاءاته المختلفة (١٦) .

غير أن الاهتمام الذى أبداه عبد القاهر الجرجانى وصحبه بفكرة ترابط الكلمات ، وهو ما يسمى " بالنظم " اصطلاحا ، قد ترتب عليه أحيانا ، إغفالهم لجوانب أخرى من القضايا التى تكشف عن إعجاز القرآن . من ذلك مثلا موقفهم من الألفاظ وأثرها فى تحقيق البلاغة ، إذ ترفض لمدرسة الجرجانية كل ما يتشبث به الباحثون فى مسألة صفاء الألفاظ وتلاؤمها ، فتفتقد بذلك عنصرا موسيقيا هاما فى تفسير النص الأدبى ، وقد تغفل أحيانا الإشارة إلى عناصر الصورة وأثرها فى التعبير ، وترابطها فى السياق ، سواء كان ذلك عن طريق الاستعارة أو غيرها ، فان شأن هذه الأجناس فى رأيهم أن تجرى فيها الفضيلة ، وأن تتفاوت التفاوت الشديد ، بل إن المعول كله عندهم على نظم العبارة ، وما يحدثه من أثر .

ومن أجل الاهتمام باعجاز النظم لم يتوقف عبد القاهر وصحبه عند حكمة المعنى مثلا ، أو ترابط الأفكار ترابطا عضويا أو نفسيا ، أو قيمة هذا المعنى فى تاريخ الإنسانية بابراز ما يضيفه إلى النفس من وعى جديد بذاتها ، وإدراك دقيق لما حولها ، فمنهج النحو الجمالى الذى يسميه عبد القاهر بالنظم ، كان يجب أن يكون وسيلة لفهم المعانى المفردة من أجل الوصول إلى المعانى الكلية فى خطابها العام التى هى مرمى النص . لقد كان من الأولى أن تنتهى مباحث الإعجاز البلاغى إلى هذه النظرية الكلية التى تستوعب بنية النص فى مجمله العام وبنيته الكلية ، فأما القول بان البلاغة هى بلاغة النظم وحده ، فقد يترتب على ذلك تسوية بين درجات مختلفة من مستويات المعانى فى الأعمال الأدبية المتفاوته من حيث الحكمة والفساد ، وإهمال لجوانب إيقاعية أخرى قد يكون لها أثرها فى بلاغة النص (١٧) .

فى إطار الوعى الأدبى الجديد بمغزى بنية النص ، ووحدته العضوية ، فى أعمال الأدباء والشعراء المحدثين ، إلى تفسير الإعجاز على منهج جديد ، لا يتوقف عند جزئيات النظم وحدها فى العبارات القرآنية ، وإنما يتسع ليضع هذه الجزئيات الصغيرة فى إطارها البنيوى الكلى ليتبين حكمة نسيج الخطاب الدينى للنص فى صورته العامة ، ولذلك لم يعد المفسر الحديث يكتفى بالوقوف عند العبارة وحدها ، كما كان يفعل البيانيون الأقدمون ، بل تجاوز ذلك ، إلى آفاق ذات طابع عام ، فى عرض قضايا الإعجاز ، وهكذا يمثل الاتجاه الأدبى فى التفسير الحديث ، تطوراً لمباحث الإعجاز القديمة ، التى عرفناها فى مدرسة عبد القاهر الجرجانى وصحبه ، كما يمثل نقلة أخرى على منهج أصحاب الخطاب الاجتماعى فى التفسير الذين عرفناهم فى بداية النصف الأول من هذا القرن . وقد لاحظ جولدزيهر أن

مدرسة المنار بطابعها الاجتماعي كانت تدور في مدار المذهب العقلي في بيانها للإعجاز الأدبي للقرآن ، فقد دأبت هذه المدرسة على الإشارة إلى التماسك والترابط بين الأجزاء المتفرقة في مختلف السور ، وربما فاقت لمدرسة السلفية المحافظة في سوق الأدلة والبراهين على ذلك ، ولكن على طريق الجدل العقلي ، دون التحليل الأدبي .

كان الاكتفاء بالوقوف عند نظم العبارة ، وسر فصاحتها في التعبير عن المعنى المقصود ، بطريقة إيجابية خاصة مناسبا لمن يحتفظون بذوق اللغة العربية الفطري ، والإحساس الخاص بحكمة البناء اللغوي للأسلوب القرآني ، في عصر الإسلام الأول ، ولكن فهما أوسع لطبيعة المعجزة القرآنية اقتضى أن يستعين المفسر بكل هذه التحليلات الجزئية من أجل تقديم الحقيقة القرآنية في بناء موضوعي متكامل ، باعتبار أن التفسير الموضوعي أغنى عطاء ، وأكثر قدرة على التحرك والإبداع ، وعلى تحديد المواقف النظرية الشاملة للقرآن الكريم ، في عرض القضية القرآنية (١٨)، كما اقتضى النظر في الأساليب من حيث علاقة تركيبها بنفسية المخاطبين ، وهو أمر يستوي في فهمه العربي وغير العربي ، ويكشف عن إعجاز القرآن في كل زمان ومكان في رسالة أرسلت إلى الناس كافة ، وحمل أصحابها أمانة التبليغ .

لقد كان لمثل هذا المنهج الأدبي الطموح ، إنجازاته التي تستحق التقدير في مجال الجهود الحديثة ، في تفسير القرآن ، ومع ذلك ، فقد كانت له صعوباته الفنية والتاريخية التي تكشف عن حاجة مفسر الغد ، إلى عدد من الأدوات المنهجية ، في ميادين معرفية جديدة إلى جانب معرفته اللغوية والتراثية الواسعة . وجملة القول ، ان هذه المحاولات قد أسهمت في الكشف عن جوانب أخرى من الإعجاز ، وجاوزت جهود القدماء في النظرة الجزئية ، إلى العبارة ونظمها الذي تعلقت بفلسفة البلاغة العربية ردحا طويلا من الزمن في رحلتها الطويلة المجاهدة حول مباحث الإعجاز .

إن هناك جهودا جديدة للكشف عن جوانب من إعجاز القرآن ، تمثل في ذاتها ضربا من إرهاصات الانتقال إلى آفاق أوسع في مباحث الإعجاز ، لا تحدها بنية بلاغية معينة ، أو عصر معين .

على أساس من هذه الغاية ، يهتم أصحاب الاتجاه الأدبي ، ببيان مقصدهم الأصلي في التفسير الذي أشرنا إليه ، حيث يصرحون بأن المقصد الأول في التفسير عندهم ، هو النظر الأدبي في النص القرآني من حيث هو أسبق المقاصد جميعا ، فهو كتاب العربية الأكبر ،

وأثرها الأدبى الأعظم ، وهو الكتاب الذى أخلدها لغة بين لغات العالمين ، وحمى كيانها ، وخلد معها ، فصار فخرها ، وزينة تراثها ، " وتلك هى صفة القرآن يعرفها العربى - مهما يختلف به الدين أو يفترق به الهوى - مادام شاعرا بعربيتهً (١٩) .

يحدد أصحاب الاتجاه الأدبى ، مكانة الدراسة الأدبية للنص ، على أنها المقصد الأسمى، كما ذكرنا ، باعتبار أن كل المقاصد الرفيعة التى يمكن اسلهام النص فيها ، ربما تكون بعد الفهم الواضح الصحيح له ، فالدراسة الأدبية هى بداية الطريق إلى ذلك ، وفى ذلك يقول الشيخ أمين الخولى :

" وتلك الدراسة الأدبية لأثر عظيم كهذا القرآن ، هى ما يجب أن يقوم به الدارسون ، وفاء بحق هذا الكتاب ، ولو لم يقصدوا الاهتداء به ، أو الانتفاع بما حوى وشمل ، فالقرآن كتاب الفن العربى ، سواء أنظر إليه المناظر على أنه كذلك فى الدين أم لا . وهذا الدرس الأدبى للقرآن ، فى ذلك المستوى الفنى دون نظر إلى أى اعتبار دينى ، هو ما نعتده ، وتعتده معنا الأمم العربية أصلا ، والعربية اختلاطا مقصدا أول ، وغرضا أبعد ، يجب أن يسبق كل غرض ، ويتقدم كل مقصد ، ثم لكل ذى غرض أو صاحب مقصد ، بعد الوفاء بهذا الدرس الأدبى ، أن يعمد إلى ذلك الكتاب ، فيأخذ منه ما يشاء ، ويقيس منه ما يريد ، ويرجع إليه فيما أحب من تشريع ، أو اعتقاد أو أخلاق ، أو إصلاح اجتماعى ، أو غير ذلك (٢٠) .

فى إطار هذه البيئة الأدبية للثقافة القرآنية الجديدة فى جامعة القاهرة جاء جهد الدكتور شكرى عياد ودراسته الرائدة بعنوان : " دراسات قرآنية : يوم الدين والحساب " . وكان المؤلف يعتقد أن المنهج الأدبى الذى رسمه الشيخ لتفسير القرآن الكريم ، وقدم غير قليل من النماذج فى تطبيقه لا يزال محتاجا إلى أن يتجسد تفسيرا أدبيا ينظر فى الكتاب الخالد بعقية العصر ومناهجه فى الدراسة الأدبية ، فكتب هذه الدراسة ، وكانت فى أصلها رسالته التى تقدم بها إلى كلية الأداب بجامعة القاهرة للحصول على درجة الماجستير عام ١٩٤٦ ، وكان عنوانها الأصلى : " من وصف القرآن يوم الحساب والدين " .

وفى حديث المؤلف عن الملابسات الثقافية المبكرة لتأليف هذا الكتاب إشارة إلى هذه المدرسة الأدبية التى أشرنا إليها حين " كانت مدرسة التفسير الأدبى تحاول شق طريقها فى حياتنا الجامعية والثقافية وسط أعاصير من سوء الفهم وضيق الأفق ، ولم أكن راضيا كل

الرضا عن هذا الجهد (أى الكتاب) ، وكنت مع ذلك موقنا أن قلة نادرة من القراء هى التى يمكن أن تصبر على جهد كهذا (أى قراءته) يحاول أن يفسر كتاب العربية الأكبر ، طبقا لمنهج يستمد من علوم اللغة والأدب ، كما يستمد من كتب التفسير المنقول والمعقول ، ويرفد الدرس .

الأدبى بثقافة نفسية واجتماعية ، ويبذل غاية الجهد فى استقصاء الوقائع ، ومقارنة النصوص قبل أن يقوم على إبداء الرأى (٢١) .

وتمثل دراسة شكرى عياد ليوم الدين والحساب فى القرآن الكريم استجابة لخاصيتين أساسيتين من خصائص التفسير الأدبى ، كما دعت إليه مدرسة الأمناء ، الأولى هى الاتجاه نحو التفسير الموضوعى والثانية هى العناية الخاصة بالدراسة التحليلية للمعجم القرآنى على وجه جديد وفقا للمناهج اللغوية الحديثة .

المنهج الموضوعى فى دراسة يوم الدين والحساب

يتمثل فى مناهج التفسير على وجه الخصوص ، اتجاهان رئيسان أحدهما يمكن أن يسمى " بالاتجاه التجزئيى " فى التفسير ، والآخر " الاتجاه التوحيدى أو الموضوعى " فى التفسير . أما الاتجاه الأول ، فان المفسر يتناول ضمن إطاره ، القرآن الكريم آية فآية ، وفقا لتسلسل تدوين الآيات فى المصحف الشريف ، والمفسر فى نطاق هذا المنهج يسير مع المصحف ، ويفسر آياته تدريجيًا ، بما يؤمن به من أدوات ووسائل للتفسير . وهذا المنهج التجزئيى فى التفسير تدرج تاريخيا ، ولا نعنى بالتجزيئية فى هذا المنهج التفسيرى ، أن المفسر يقطع نظره عن سائر الآيات ، بل إن يستعين بالآيات الأخرى والأحاديث والروايات ، لكشف معنى الآية أو الآيات التى هو بصددها ، ولكن المهم أن نلاحظ أن الهدف فى التفسير ، كان هدفا تجزيئيا ، لأنه يقف عند حدود فهم هذا الجزء من النص القرآنى ، ولا يتجاوز ذلك غالبا .

وفى تقييم هذا الاتجاه التجزئى ، يرى بعض الباحثين المحدثين ، أن حصيلة هذا التفسير كله ، هى مجموعة مدلولات القرآن الكريم ملحوظة بنظرة تجزيئية أيضا ، أى أنه " سوف نحصل على أعداد كبيرة من المعارف والمدلولات القرآنية ، لكن فى حالة تناثر وتراكم عددى، دون أن نكتشف أوجه الارتباط ، ودون أن نكتشف التركيب العضوى لهذه المجاميع من الأفكار ، ودون أن نحدد فى نهاية المطاف نظرية قرآنية لكل مجال من مجالات الحياة ، فهناك تراكم عددى للمعلومات ، إلا أن الخيوط بين هذه المعلومات ، أى الروابط والعلاقات

التى تحولها إلى مركبات نظرية ، ومجاميع فكرية ، بالإمكان أن نحصر على أساسها نظرية القرآن لمختلف المجالات والمواضيع . أما هذا فليس مستهدفا بالذات فى منهج التفسير التجزيئى ، وإن كان قد يحصل أحيانا . وقد أدى هذا التناثر ونزعة الاتجاه التجزيئى إلى ظهور التناقضات المذهبية العديدة فى الحياة الإسلامية ، لأنه كان يكفى أن يجد هذا المفسر أو ذاك آية تبرر مذهبه لكى يعلن عنه ، ويجمع حوله الأنصار والأشياع ، كما وقع فى كثير من المسائل الكلامية (٢٢) .

أما منهج التفسير الموضوعى أو التوحيدى ، ففيه يحاول المفسر القيام بالدراسة القرآنية لموضوع من موضوعات الحياة العقائدية ، أو الاجتماعية ، أو الكونية ، من أجل تحديد مفهوم قرآنى كريم ، أو قضية قرآنية معينة ، وبالتالى ، نستطيع أن نحدد الموقف الإسلامى فى هذا الموضوع .

فى مثل هذه الحالة يجمع المفسر الآيات الكريمة التى تتناول مسألة واحدة ، ويضعها فى صعيد واحد ، على نسق معين ، ثم يأخذ فى تفسيرها ، وبيان ما تلهمه من المعانى الكريمة ، مستعينا بترتيب النزول . وهذا منهج خاص فى التفسير يختلف عن منهج التفسير المسلسل الذى أشرنا إليه - حتى وإن روعى فيه ترتيب السور القرآنية جميعها بحسب نزولها ، إذ ليس هناك ترتيب معين للنزول يثبت بكامله بالإجماع ، أو يستند إلى أسانيد قوية ووثيقة ، وهناك عدة سور مكية ومدنية يبدو من مضموناتها أن آياتها لم تنزل مرة واحدة ، أو متلاحقه ، بل نزلت بعض آياتها أولا ، ثم نزلت بعض آيات سور أخرى ، ثم نزلت بقية آياتها فى فترات ، كذلك فان بعض آيات سور مقدمة فى الترتيب ، قد نزلت بعد آيات سور متأخرة فيه ، وبالعكس ، وقد جمعت آيات هذه السور بعد تمام نزولها ، وقد تأثر ترتيبها فى النزول بآياتها الأولى ، وهناك بعض السور المتقدمة فى ترتيب النزول يجوز أن تكون متأخرة وبالعكس ، وبعض ما روى مدنيا من السور يجوز أن يكون مكيا ، وبالعكس (٢٣) ، لكل هذا لا نجد كبير فرق بين تفسير السور مرتبة على حسب النزول ، وتفسيرها على حسب ترتيب المصحف ، فكلاهما لا يغنى عن تتبع مستقل لموضوعات القرآن موضوعا موضوعا ، يستكمل فيه المفسر الفكرة ، ويستقصيها إحصاء ، فيرد أوله إلى آخره ، ويفهم لاحقه بسابقه ، ويستطيع أن يتتبع فهم معانيه وأغراضه ، بعد أن ترك القرآن الكريم وحدة الموضوع ، فلم يلتزمها ، وفرق الحديث عن الشىء الواحد ، والموضوع الواحد ، فى سياقات متعددة ، ومقامات مختلفة ، ظهرت فى ظروف مختلفة لحكمة بالغة .

على أن تفسير القرآن سورة سورة مرتبة على حسب النزول أو على حسب المصحف ليس إلا تعرضا مفرقا لموضوعات مختلفة تنتظمها السورة الواحدة ، ثم يعود المفسر بعد ذلك فى السورة الأخرى إلى مثل هذه الموضوعات أنفسها ، " فان أجل النظرة الجامعة إلى هذه الموضوعات إلى القرآن كله حيثما عرضت له فى أول السورة ، فقد آل به الأمر إلى تفسير الموضوعات ، وكانت وقفاته الطوال المتباعدة عند كل موضوع تركا لتفسيره ، وإخلالا به ، وإن تعرض للموضوع الواحد مراراً ، كلما عرض فى السور المختلفة ، فقد أخل بوحدة الموضوع، حين ترك الإلمام الجامع به فى مقام مفصل " (٢٤) .

وهكذا ينتهى الرأى بأصحاب هذه المدرسة ، إلى تفسير القرآن موضوعا موضوعا ، قبل المعروف من تفسيره على ترتيبه فى المصحف الكريم ، ليستعين المفسر بهذه الوقفة الأولى على نظرة مستأنية فى وحدة السورة ، وتناسب آيها ، واطراد سياقها .

تنهض دراسة شكرى عياد ليوم الدين والحساب نموذجا رائدا لتفسير موضوعى لوصف القرآن الكريم ، ليوم الدين والحساب بأسلوب منهجى دقيق كانت له نتائجه الموفقة ، فهو يجمع الآيات المتصلة بموضوع القيامة ويرتبها فى نسق خاص ، بعد تمهيد نظرى مفصل فى مفهوم الألفاظ ودلالتها ، ويحاول أن يبين كيف تناول القرآن فكرة اقتراب الساعة ، وفكرة خراب الكون ، ليجعل من حقائق يوم الدين والحساب حقائق فكرية سامية تعلوعلى أحداث الكون المتغيرة .

يقسم المؤلف الآيات إلى مجموعات كل منها يتعلق بجزئية من جزئيات الفكرة التى عرض لها القرآن فى مناسبات مختلفة ، فيبدأ بالحديث عن أسماء اليوم الآخر فى القرآن الكريم ، فيشير إلى أكثر هذه الأسماء ورودا ، وهو يوم القيامة الذى ورد سبعين مرة ، كما يتحدث عن مصطلح الساعة والدين والفصل والبعث والواقعة والحاقة والقارعة والصاخة والغاشية ، ويوم التغابن . وفى كل مصطلح من هذه المصطلحات القرآنية يقدم المؤلف تحليلا لغويا لأصل الكلمة وعلاقتها بالجذر الحسى ، والسياقات المتناظرة الذى استخدم فيها كل اسم بعينه ، فيلاحظ مثلا أن يوم القيامة استعمل فى القرآن للدلالة على زمان ممتد إلى أن يفصل الله بين العباد ويدخل أهل الجنة الجنة ، وأهل النار النار ، وقد اشتق من المادة اللغوية للقيام الذى استخدم فى القرآن كثيرا بمعنى التوجه إلى الله . أما الاستعمال القرآنى للساعة فهو يأتى فى سياقات المجادلة عن حقيقتها ، وتقرير وقوعها بأسلوب من المنطق الوجدانى ، يعتمد على الخوف من المجهول ، وقلما جعلت الساعة ظرفا للحساب والجزاء كما نجد فى استعمال يوم القيامة (٢٥) .

وهكذا يتتبع المؤلف سائر أسماء يوم الحساب . بالتحليل اللغوى مع ملاحظة السياق، وبيان عن حكمة إستخدام اسم دون آخر فى مقام معين .

فاذا استقام للمؤلف عرض أسماء اليوم الآخر فى القرآن على هذا الوجه اللغوى ، انتقل إلى الآيات المتعلقة بالنفخ فى الصور ، ثم وصف خراب الدنيا إيذانا بيوم الدين والحساب ، ثم الآيات المتصلة بوصف أحوال الناس عن بعثهم من القبور ، وعند حشرهم ، ثم وصف الحساب والجزاء ، وأحوال الخلق عند الحساب .

وبعد أن يقيم المؤلف تحليلا لهذه المصطلحات ، من حيث دلالتها على صفات معينة فى يوم البعث ، ينتقل إلى الأساليب التى اتبعها القرآن الكريم ، فى وصف يوم الحساب ، فيتحدث عن عناصر التوجيه ، والتصوير ، واستخدام الحوار فى الوصف ، وأساليب التخييل.

والأسلوب فى رأى المؤلف هو طريقة التعبير ، وطريقة التعبير لا تنفصل عن المعنى الذى يراد التعبير عنه ، وهو يقدم تعريفا مبتكرا لما يسمى بالمعانى الأدبية ، " فليست المعانى الأدبية من قبيل المعانى الحكمية ولا المعانى الفلسفية ، ولا المعانى العلمية ، إذ ليس المعنى الأدبى هو الرأى النافذ فى شئون الحياة والأحياء ، ولا البحث المرتب فى مسائل الوجود، ولا القانون الطبيعى الناشىء عن ملاحظة وتجريب ، بل هو شىء غير هذا كله ، وأعم من هذا كله :" هو نتيجة تفاعل النفس الإنسانية بكل ما فيها من قوى إدراكية ، ودفعات غريزية، وعواطف ومطامح ، وميول ونزعات ، مع مجالى الطبيعة ، أو تجول فيها ، وتضطرب بين ثناياها (٢٦) .

بعد ذلك ، يتحدث المؤلف عن الفكرة الموجهة فى وصف يوم الدين والحساب فى القرآن الكريم ، وهى فكرة الانقلاب العنيف الذى يصيب الأرض ومن عليها ، سواء أكان ذلك الانقلاب فى حياة الفرد ، أم فى حياة الأمة ، أم فى حياة الدنيا بأسرها . وانقلاب النظم الكونية ، يؤذن بحياة جديدة ، ويجرد الخلق من أعراض الدنيا ، حين تجمع الخلائق كلها فى صعيد واحد ، وتشرق الأرض بنور ربها ، ويقضى بين الناس بالحق وهم لا يظلمون .

وحين يعرض المؤلف لطريقة القرآن الكريم فى تصوير هذه المعانى ، يصل إلى نتيجة واضحة ، وهى أن تكرار وصف يوم الدين فى القرآن ، ليس بتكرار على الحقيقة ، إذا لاحظنا اختلاف الغرض من الوصف ، واختلاف مجاله ، سعة وضيقا ، واختلاف المعانى

التى تعبر عنها كل صورة " فاذا تحدث عن التكرار ، فينبغى أن يفهم على أنه تناول للموضوع من جهات مختلفة ، يعرض من تفاصيلها فى كل حالة ما لا يعرضه فى الحالات الأخرى ، أو إن شئت : على أنه تكرار فى أجناس المعانى ، لا فى مفرداتها التى تتغير بتغير الغرض والسياق " (٢٧).

تنتهى هذه الدراسة كنموذج لدراسة موضوعية حديثة لموضوع قرآنى ، إلى إعطاء القارىء صورة متكاملة عن وصف يوم الدين والحساب بجزئياتها المتكاملة ، ففيها يبين المؤلف : كيف تناول القرآن فكرة اقتراب الساعة ، وفكرة خراب الكون ليجعل من حقائق يوم الدين والحساب، حقائق فكرية سامية تعلو على أحداث الكون المتغيرة ، وفيها يبين المؤلف كيف صور القرآن فى الحسابالإلهى المثل الاجتماعية الجديدة التى دعا إليها الإسلام الاله ، وأحوال المحاسبين يوم القيامة ، وما يشملهم من النزاع النفسى الخالد ، بين دوافع الخير ودوافع الشر.

لقد رأى المؤلف ، أن هذه المحاولة فى تصوير يوم القيامة ، تتناول فكرة الثواب والعقاب على وجه يجعل العمل ، غاية بذاته فى هذه الحياة الدنيا ، وأن هذا ربما كان أغذى لروح المسلم المعاصر ، وأقرب إلى نفسه من الدخول فى مجادلات حول حقيقة ما سيحدث يوم القيامة ، أو من جمع طائفة من القصص عن أحوال ذلك اليوم .

وإذا كان هذا ما يمكن أن نتوقف عنده فى هذه الدراسة ، كنموذج موضوعى للدراسات القرآنية الحديثة ، فان من المناسب أن نقارن بين ما قدمه شكرى عياد فى هذه المجال ، وما قدمه دارس آخر لنفس الموضوع تحت عنوان " مشاهد القيامة فى القرآن " .

ومن المواضح أن هذه الدراسة ، لم تكتب فى إطار الدعوة التى حمل لواءها الشيخ أمين الخولى ، لتطوير مناهج التفسير على النحو الذى رأيناه من قبل ولذلك فان " مشاهد القيامة" تعمتد أسلوبا مختلفا غير الذى رأينا نموذجه عند شكرى عياد ، فصاحب " مشاهد القيامة فى القرآن " يعتمد فى تحليل الصورة العامة لهذه المشاهد على تجزئة الموضوع الواحد إلى جزئيات عديدة ، فيقف عند كل مشهد منها ، وقفة خاصة لا تسمو إلى نظرة جامعة ، تلم هذه المشاهد جميعها فى لوحة واحدة ، تصور الموضوع الواحد تصويرا كاملا .

هذا المنهج التجزئيى فى تحليل الصورة لا يكاد يزيد على التفسير المسلسل المعروف شيئا ، بل إنه ينقص عن فضل ملاحظة السياق الذى سيق المشهد من أجله ، فنحن حين نبتر المشهد عن سياقه فى السورة ، ثم نأخذ فى تحليله ، دون أن نسمو إلى مقارنة هذا المشهد بغيره من

المشاهد ، وجمعه إلى جانبه نكون فى الحقيقة قد خسرنا مجالين أساسين للنص ، يمكن أن ينظر إليه فى ضوئهما : أما المجال الأول فهو السياق الذى يرتبط به النص ، وهو مجال مهم فى التفسير الأدبى ، وأما المجال الثانى ، فهو المجال الموضوعى الذى يمكن أن يتحرك فيه المفسر، ليخرج الباحث بفكرة جامعة عن موقف القرآن منه .

وهكذا ، لم تسعف هذه النظرة الجزئية على تقديم فكرة متكاملة ، فى لوحة واحدة ذات تفصيلات عديدة تتآلف فى كل عام ، كما نجد فى دراسة شكرى عياد ، فتفرق الحديث عن الشىء الواحد فى سياقات متعددة ، لذلك أخذت على صاحبه ملاحظات كان يسعف على بيانها تكامل التصوير فى لوحة واحدة (٢٨) والحق أن النزعة الانطباعية فى التفسير واضحة فى منهج بعض المفسرين المحدثين ، وهذا واضح فى كتاب " مشاهد القيامة فى القرآن " الذى كثيرا ما يحيل على ذوق القارىء اعتمادا على انطباعه الشخصى عند قراءة النص .

ومع ذلك فان الاتجاه نحو الإحالة على الذوق ، واضح منذ عصر مبكر فى تاريخ التفسير، فقد كان من بين المفسرين ، من يتحدثون عن إعجاز القرآن بعبارات تأثرية تعبر عن ذوق بلاغى خاص ، كقولهم : " إن الإعجاز لا يدرك سره ، ولا يمكن وصفه " .

غير أن التعليل الجمالى فى تفسير النص القرآنى ، لا يجوز أن يستقل فيه التذوق بالدور كله ، حتى لا ينتهى الأمر بالآخرين إلى العجز عن فهم هذا التقويم الذاتى المحض ، ولكنه الحكم الموضوعى الذى يخضع لعلة مشروعة هى التحليل الفنى للنص نفسه ، حتى مع اعتماد هذا التحليل على المنطق الوجدانى الخاص .

وصاحب المشاهد نفسه ، يعبر بوضوح عن هذه النزعة الانطباعية عنده ، فهو يذكر فى مقدمة كتابه : " التصوير الفنى فى القرآن " ، وتحت عنوان " لقد وجدت القرآن " ما يوضح أنه حريص على تأكيد مكان الذوق فى تلقى النص ، حتى وإن كان ذلك عن غير فهم ، فتلك الصور الساذجة التى كانت ترتسم فى خياله عند قراءة القرآن وهو طفل أكثر إبرازا لجمال القرآن عنده حين كان يقرأ مثلا قوله تعالى : " ومن الناس من يعبد الله على حرف ، فان أصابه خير اطمأن به ، و إن أصابته فتنة انقلب على وجهه خسر الدنيا والآخرة ، ثم إذا كتب له أن يتعلم درس التفسير فى المدرسة والمعاهد العلمية ، لم يجد فيما يقرأ أو يسمع ذلك القرآن اللذيذ الجميل الذى كان يجده فى الطفولة والصبا : " ويا أسفاه لقد طمست كل معالم الجمال فيه (هكذا !) وخلا من اللذة والتشويق . ترى هما قرآنان ؟ قرآن الطفولة

العذب الميسر المشوق ، وقرآن الشباب العسر المزق ، أم أنها جناية الطريق المتبقية فى التفسير ؟ " (٢٩)

كانت النزعة الانطباعية في تحليل النصوص مذهبا سائدا فى ذلك الوقت ، فى أعقاب الحركة الرومانسية للأدب العربى الحديث ، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، وقد تأثر صاحب المشاهد فى منهجه فى التفسير بهذا المذهب ، كما تأثر غيره من النقاد والأدباء ، ومع ذلك فاننا لا ننكر دور التذوق الفردى ، فى فهم النصوص فى أى مذهب أدبى ، وخصوصا فى قراءة النصوص الدينية ، ففى مواجهة النص الدينى ،عادة ؛ يحاول كل إنسان أن ينفذ إلى أبعاد وجوده الخاص من خلاله ، ولذلك يقول بعض علماء اللاهوت : " كل امرىء يطلب عقائده فى هذا الكتاب المقدس ، وكل امرىء يجد فيه على وجه الخصوص ما يطلبه (٣٠) .

أما جلال الدين الرومى فى مؤلفه المسمى " بالمثنوى " ، والذى يعد عند بعض الباحثين تفسيرا للقرآن بالشعر الفارسى ، فهو يقول فى مقطوعته المسماة " فيه ما فيه " ما معناه :

" يشبه القرآن الكريم عروساً لا تسفر لك عن وجهها ، فمما عليك إذن إلا أن تكشف الحجاب عنها ، وإذا أمعنت النظر فيه مليا ، ولم تحصل على السعادة ، ولا على التكشف الحقيقى ، فالسبب فى ذلك أن كشفك الغطاء كان فيه صد من قبل العروس . . . كذلك القرآن الكريم يجلو نفسه للإنسان بالشكل الذى يريد . لكنك لن ترفع عنه الحجاب ، إلا إذا سعيت للتمتع به ، والغوص على مكنون معانيه ، كى تنهل من ينابيع المعرفة مافيه شفاء لصدرك ، فانه لا يلبث أن يسفر لك عن وجهه ، وإن لم تزح أنت الحجاب عنه " (٣١) .

هذا مثل آخر من أمثلة الذوق الصوفى فى تلق النص ، يؤكد ما ذهب إليه اللاهوتى الذى أشرنا إليه بخصوص كتابه المقدس . وفى النقد العالمى الحديث مذاهب من هذا الاتجاه فى قراءة النصوص ، ربما تنطبق أكثر ما تنطبق على قراءة كثير من فلاسفة المسلمين وأصحاب الرؤى الصوفية للقرآن الكريم ، فى محاولتهم المتفردة للنفاذ إلى المعنى الباطن الكامن فى النص الدينى . ومهما يكن من رأينا فيما يقولون ، فقد أصبحت قراءة النصوص فى الوقت الحاضر، علما يعطى القارىء مجالا مهما فى إعادة فهم النص ، بعد أن تضاءلت قراءة التلقين والمعنى الواحد ، وحلت محلها القراءة التعددية ذات الدلالات المتفتحة وفقا لمستويات الاستقبال ، كما بشر بذلك منذ زمن طويل شاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومى .

الهوامش والمراجع

١ - انظر مثلا في ذلك كتابه : مناهج تجديد الشيخ أمين الخولي ، دار المعرفة الأولى ، ١٩٦١ ؛ وكتابه من هدى القرآن ، وهي مجموعة من الأحاديث عن أخلاق القرآن ، أذيعت نحو عام ١٩٤٢ ، ومنهجها كما يحددها صاحبها يتلخص في أنها تقصد إلى التدبير النفسي والاجتماعي في القرآن للحياة الإنسانية ، وأنها تعمد إلى معاني الآيات القرآنية التي تؤديها ألفاظها العربية المبينة ، كما كان يفهمها أهل العربية في عهد نزول القرآن و وأنها تتخذ موضوعا محددا فتتبع ما يخص موضوعها من آيات في مختلف السور والأجزاء القرآنية . على أن وقفة المؤلف عند الآفاق الأدبية للنص ليست في رأيه وقفة يراد منها الفن للفن ، بل هو الفن المرتبط بالهدف الاجتماعي الذي يرمي إليه القرآن دائما ، وفي ذلك يقول : " وإذا قال قائلون إن الفن لا يلتزم الفضيلة موضوعا له ، وإن الفن يرجى للفن وحده ، فاننا لا نأخذ هنا بهذا الاتجاه ... ولانحسب القرآن قد أخذ به ، لأنه يجعل فنه القولي وسيلة لإصلاح الحياة البشرية " ، من هدى القرآن ، ص ٨ وما يليها ، أمين الخولي ، دار المعرفة ١٩٥٩ .

٢ - ربط القدماء بين تفسير القرآن والبحث الأدبي ، فالذي يصد عن بحث الأدب هو كمن يصد عن بحث بلاغة القرآن ، لأن ذلك وسيلة إلى هذا ، وفي ذلك يقرر عبد القاهر الجرجاني : أن الصاد عن ذلك (أي الدرس الأدبي) صاد عن أن يعرف حجة الله ، ولذلك اكتسبت نظرية النظم عند عبد القاهر ما يشبه الجهاد البلاغي في شقيها القرآني والأدبي انظر ، عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص ١٢٢ ، صبيح ، ١٩٦٠، وقارن : التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب المقدمة ص ٦ دار الشروق .

٣ - دائرة المعارف الإسلامية مادة " تفسير ، الترجمة العربية ، وانظر في تفصيل ذلك مذاهب التفسير الإسلامي ، جولد زيهر ترجمة النجار ، ١٩٥٤ ، ص ٣ وما بعدها .

٤ - تجارب في الأدب والنقد ، شكري عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٦٣ .

٥ - مذاهب التفسير الإسلامي جولد زيهر ص ٣٣٧ .

٦ - انظر تجديد التفكير الديني في الاسلام ، إقبال ، ترجمة عباس محمود ص ١٧٢ ، لجنة التأليف ، الفكر الديني في مواجهة العصر ، عفت الشرقاوي ، العودة بيروت ، ص ١١١ .

٧ - انظر مادة تفسير دائرة المعارف الإسلامية - تعليق الشيخ أمين الخولي - الترجمة العربية ، وانظر أيضا القرآن والتفسير العصري ، عائشة عبد الرحمن ص ٥ ؛ والفلسفة القرآنية ، عباس العقاد ، وتفسير شلتوت - المجلد الأول ،ص١٩ ، دار القلم .

٨ - الفكر الديني في مواجهة العصر ، عفت الشرقاوي ، ص ٣٩٢

٩ - إحصاء العلوم ، الفارابي ، تحقيق الدكتور عثمان أمين ص ١١١

١٠ - دائرة المعارف الإسلامية ، مادة تفسير .

١١ - A .T Arberry , Revelation and Reason in Islam, London , 1905.

١٢- دائرة المعارف الإسلامية ، نفسه .

١٣ - الموافقات الشاطبي . ج ٣ ،ص ٢٤٨ .

١٤ - القرآن والتفسير العصري ، عائشة عبد الرحمن ، ص ٥

١٥ - البلاغة تطور وتاريخ ، شوقي ضيف ، ص ١٨٩ ، المعارف ، ١٩٧٧ .

١٦ - دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، ص ٦٢ ، صبيح ١٩٦٠ .

١٧ - بلاغة العطف في القرآن الكريم ، عفت الشرقاوي ، ص ٢٣ ، النهضة العربية ١٩٩١ .

١٨ - مقدمات في التفسير الموضوعي للقرآن ، السيد محمد باقر الصدر ، دار التوجيه الإسلامي ، بيروت ، الكويت ، ص ٣١ .

١٩ - دائرة المعارف الإسلامية ، مادة تفسير .

٢٠ - نفسه

٢١ - يوم الدين والحساب ، شكري عياد ، ص ٥ الوحدة ، بيروت .

٢٢ - مقدمات في التفسير الموضوعي ، نفسه .

٢٣ - التفسير الحديث ، محمد عزة دروزة ، ج ١ ، ط الحلبي ص ١٢ .

٢٤ - دائرة المعارف الرسلامية ، مادة تفسير .

٢٥ - يوم الدين والحساب ، ص ٢٨ .

٢٦ - نفسه ص ٧٩ .

٢٧ - نفسه ص ٩٣ .

٢٨- مع المفسرين والكتاب ، أحمد محمد جمال ، ص ٥١ ، دار الكتب العربي .

٢٩ - التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب ، ص ٧ ، دار الشروق .

٣٠- مذاهب التفسير ، نفسه ، ص ١٣ .

٣١ - الإسلام : أهدافه وحقائقه ، سيد حسين نصر ، ص ٥٤ ، بيروت .

الألفاظ السامية
فى كتاب شفاء الغليل للخفاجي

علاء عبد المجيد القنصل

كتاب " شفاء الغليل فى كلام العرب من الدخيل " واحد من الكتب القليلة التى تناولت الألفاظ المعربة والدخيلة فى اللغة العربية . ومن أشهر ما ألف فى هذا الموضوع كتاب " المعرب " لأبى منصور الجواليق (المتوفى ٥٣٩هـ .) وكتاب " المهذب فيما وقع فى القرآن من العرب للسيوطى (المتوفى ٩١١ هـ .) ومن أشهرها حديثا الألفاظ الفارسية المعربة للقس آدي شير .

أما عن مؤلف الكتاب فهو شهاب الدين أحمد الخفاجي المصرى (المتوفى ١٠٦٩ هـ .) ، تميز بتعدد ثقافاته وكثرة مؤلفاته حتى قيل إنها بلغت عشرة آلاف مجلد، ومن أهم ما ألفه.:

١- الريحانة ، وهى تراجم أدبية واسعة لشعراء القرن الحادى عشر وأدبائه وعلمائه فى مصر والشام واليمن والحجاز والمغرب .

وقد ذكر الخفاجي فى مؤلفه هذا ديوان شعر له وقد عثر على نسخة خطية منه بمكتبه الأزهر كما أشار فى الريحانة إلى عدة مؤلفات أخرى منها " حديقة السحر " و " خبايا الزوايا فيما فى الرحال من البقايا " .

٢- شرح " درة الغواصى فى أوهام الخواجي " وهو نقد شديد للحريرى تعقبه فيه فى كل ما أورده الغواص ورد عليه بحجج وشواهد قوية .

٣- حاشية الشهاب على تفسير البيضاوى سماها " عناية القاضى وكفاية الراضى على تفسير البيضاوى .

٤- " نسيم الرياض فى شرح شفاء القاضى عياض .

وله أيضا كتب أخرى مثل كتاب " الرحلة " و " الرسائل الأربعون " و كتاب " شرح الفرائض " (١).

أما عن كتابه " شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل " ، فقد اشتمل على مجموعة كبيرة من الألفاظ التى أخرجت من حظيرة اللغة العربية وألقيت فى سلة الدخيلة والمعربة .

وقد عرض الخفاجي لكثير من هذه الألفاظ وشرحها باعتبارها ألفاظا أعجمية معتمدا على آراء اللغويين القدامى أمثال ابن دريد وابن سيده والزمخشرى والزبيدى وسيبويه . ولكنه نادرا ما رد هذه الألفاظ إلى أصولها ، أما أغلب الألفاظ التى أوردها فى كتابه فاكتفى بقوله " إنه معرب " ، " ليس بعربى صحيح " ، " مأخوذ من لغات العجم " ، وهو بذلك لم يشف الغليل.

والعامل الرئيسى فى دخول هذه المفردات يرجع إلى ما أتيح للشعوب الناطقة بالعربية ، قبل الاسلام وبعده ، من فرص للاحتكاك المادى والثقافى والسياسى بالشعوب الأخرى ، ثم أدت الفتوح العربية بعد الاسلام إلى احتكاك العرب وامتزاجهم بكثير من الشعوب التى لم يتصلوا بها من قبل ، فانتقل من جراء ذلك الى اللغة العربية والى اللغات العامية المتفرعة منها عدد كبير من مفردات اللغات الاخرى كاليونانية ، والفارسية ، والسريانية ، والتركية وغيرها .

وتذكر كتب اللغة أن من أشهر ما انتقل من الفارسية الى العربية الكوز ، والإبريق ، والطشت ، والطبق والقصعة ، والسندس ، والاستبرق .

ومن أشهر ما انتقل عن اليونانية بطريق مباشر أو عن طريق السريانية القنطرة ، والفردوس والقسطاس ، والقنطار ، والبطاقة ، والسجنجل (المرآة) والاسطرلاب .

ومن أشهر ما انتقل من السريانية البرنساء والطور والحوب ، ومن النبطية – وهى لهجة آرامية – استعار العرب الخط النبطى لكتاباتهم ، ويظهر ذلك فى رسم الكتاب فى فجر الاسلام فى الخط الكوفى ، فقد رسمت بعض كلمات فى المصاحف بالواو بدلا من المد على النحو السريانى ككلمة " صلوة " و " حيوة " و " زكوة " . كما كانت الفتحة الممدودة التى تقع فى وسط الكلمة لا ترسم تقليدا للسريانية على النحو الذى نجده فى المصحف العثمانى مثل " كتب " ويقابلها فى الرسم الحديث " كتاب" والقران الكريم حافل بهذه الأمثلة .

كما أخذت العربية عن السريانية طريقة نقط الإعجام التى أخذها أبو الأسود الدؤلى عن السريان النساطرة ، يؤكد ذلك أن الكتابة العربية القديمة لم تكن مشكولة فاستمد أبو الأسود هذه الطريقة خشية أن يمتد اللحن الى نصوص القرآن الكريم .

أما عن الألفاظ السامية التى وردت ضمن ألفاظ المعرب والدخيل فى الكتاب فلم يكن الخفاجى أسعد حظاً من الجواليقى فى " المعرب " فقد اعتمد عليه وأضاف اليه أشياء أخرى ولم يكن كلاهما على معرفة أكيدة باللغات التى نسب اليها الدخيل والمعرب (٢) .

يضاف إلى ما سبق أنه أخذ على الجواليقى مآخذ كثيرة نجدها عند من تكلموا فى المعرب بعده ، ومنها المسارعة إلى دعوى العجمة فى ألفاظ لايستبين الدليل على عجمتها ، ومن أسباب ذلك التشابه بين لفظين فى لغتين ربما يكون اتفاقا دون أن تأخذ إحداهما من الأخرى ، وأن اللغات السامية وجاراتها تبادلت ألفاظا فى عصور متطاولة قبل الاسلام . فدخل فى الفارسية مثلا ألفاظ سامية ، فما يظن أصلا فارسيا للفظ عربى ربما يكون فى الحقيقة لفظا ساميا تسرب إلى الفارسية فى العصور القديمة .

يضاف إلى ما سبق أن علماء اللغة لم يعرفوا القرابة بين العربية وأخواتها السامية فعدوا كل لفظ عربى معروف فى السريانية مثلا دخيلا على العربية .

كما يؤخذ على الجواليقى إدعاء العجمة أحيانا دون بيان الأصل والمسارعة إلى التماس كثير من أصول الكلمات الأعجمية فى الفارسية بأعتبارها أقرب إلى علماء اللغة من غيرها ، فكانت دعوى الفارسية فيما يظنونه أعجميا أقرب إلى ظنونهم .

وكا ما سبق نجده عند الخفاجى أيضا وأمثلته كثيرة فى " المعرب" و "شفاء الغليل"(٣) .

وربما كان الخفاجى كغيره من علماء العربية الذين عرفوا شيئا من اللغات السامية ، ولكن معرفتهم بهذه اللغات لم تثمر عندهم فى الدرس اللغوى ومقارنة العربية وأخواتها السامية .

ففى كتاب العين للخليل بن أحمد (المتوفى ١٧٥ م) عبارة تشير إلى معرفته بالكنعانية: " وكنعان بن سام من نوح ينسب إليه الكنعانيون ، وكانوا يتكلمون بلغة تضارع العربية (٤) .

وعرف أبو عبيد القاسم بن سلام (المتوفى ٢٢٤هـ) اللغة السريانية وأداة التعريف فيها وهى الفتحة الطويلة فى أواخر كلماتها .

وعرف أبو حيان الأندلسى (المتوفى ٧٥٤ هـ) اللغة الحبشية وأدرك العلاقة بينها وبين العربية .

ويقول الإمام السهيلى (المتوفى ٥٨١ هـ) فى العلاقة بين العربية والسريانية " وكثيرا ما يقع الاتفاق بين السريانى والعربى أو يقاربه فى اللفظ . (٥)

وروى أن عمر الشيبانى كان على علم بالنبطية (٦) واللغة النبطية كما ذكرنا إحدى اللغات الآرامية .

ويقول ابن حزم الأندلسى فى كتابه " الإحكام فى أصول الأحكام " : ألا أن الذى وقفنا عليه وعلمناه يقينا أن السريانية والعبرانية والعربية التى هى لغة مضر وربيعة لا لغة حمير

لغة واحده تبدلت بتبدل مساكن أهلها فحدث فيها جرش (ويقصد جرس) كالذى يحدث من الأندلسى إذا رام نغمة أهل القيروان ومن القيروانى إذا رام الاندلس ، ومن الخراسانى إذا رام نغمتها " (٧)

ونحن إذا نظرنا إلى قول ابن حزم هذا أيقنا أنه على معرفة بهذه اللغات التى ذكرها ، ولكنه فى موضع آخر فى كتابه " الفصل فى الملل والأهواء والنحل " ينفى معرفته بالعبرية فيقول : " ولقد أخبرنى بعض أهل البصر بالعبرانية " (٨) .

لذا نجد أن ابن حزم عندما نقد نصوص التوراة اعتمد على عدة ترجمات لهذه النصوص ولم تكن ترجمات دقيقة فى الغالب ، ولم يرجع إلى النص العبرى لعدم معرفته بهذه اللغة ، فوقع فى عدة أخطاء فى نقده ، نكتفى هنا بذكر واحدة منها . :

فقد رفض ابن حزم ما جاء فى الإصحاح الثالث من سفر التكوين بأن يكون " أدم " إلها من الألهة اعتمادا على هذه الترجمة .

" هذا آدم قد صار كواحدٍ منا معرفة فى الخير والشر "

والخطأ الذى وقع فيه ابن حزم هنا أنه قد فسر كلمة آدم بسيدنا آدم ، ولو كان ابن حزم يعرف العبرية واطلع على النص العبرى لأدرك هذا الخطأ فالكلمة كما وردت فى النص مسبوقة بهاء التعريف הָאָדָם ومعناها الإنسان وليس سيدنا آدم ، ولو كان المقصود سيدنا آدم لوردت الكلمة بدون هاء التعريف ، والترجمة الصحيحة للنص العبرى .

" وقال الرب هوذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر " .

ولقد بحث العلماء فى الدخيل والمعرب وأفردوا له كتبًا وأشاروا إليه فى مصنفاتهم اللغوية، غير أن هؤلاء لم يقدموا فى هذا الأمر العلم الأكيد الذى يسلم من الطعن والنقد ، لأنهم أقاموا الظن والحدس مقام العلم وأطلقوا أحكاما لايمكن أن يقبلها العلم الحديث .

لقد جاءت الكتب التى بحثت فى المعرب والدخيل حافلة بالخلط فى معرفة الأصول الصحيحة للكلمات واللجؤ الى النمط الأسطورى فى معرفة هذه الكلمات مقتدين بأقوال السابقين الذين كانوا يفتقرون الى المعرفة الصحيحة باللغات السامية والى علاقة العربية بهذه اللغات .

وفى العصر الحديث وضعت مؤلفات فى المعربات مما أصله سريانى مثل كتاب " الدوائر السريانية " فى لبنان وسوريا للقس حبيقة البسكنتاوى ، وقد طبع الجزء الأول منه سنة

١٩٠٢م وطبع الجزء الثانى سنة ١٩٠٤ م ، وكتاب اللغات السامية المحكية فى سوريا ولبنان لفيليب حتى المطبوع سنة ١٩٢٢ م فى بيروت وكتاب الألفاظ السريانية فى المعاجم العربية لمار أغناطيوس أفرام الأول بوصوم بطريرك أنطاكية وسائر المشرق السريان الأرثوذكس وهو نشر المجمع العلمى بدمشق سنة ١٩٤٨ م .

وقد حشد هؤلاء المؤلفون فى كتبهم طائفة كبيرة من مواد سامية مشتركة وأدعوا أنها سريانية دخيلة فى اللغات العربية متجاهلين حقيقة علمية مهمة وهى أن كثيرا من هذه الألفاظ يدخل فى المشترك السامى القديم (٩) .

أما معجم الألفاظ الفارسية المعربة للقس آدى شير فقد جمع طائفة من الألفاظ الفارسية التى استعارتها اللغة العربية وعرض لنظائر هذه الألفاظ فى اللغات الأخرى كالآرامية والعبرية والتركية واليونانية والحبشية والانجليزية والفرنسية والإيطالية والروسية وغيرها .

والجديد فى هذا الكتاب أن مؤلفه لم يكتف بذكر هذه الألفاظ الفارسية بل رد بعضها الى أصول سامية ككلمة اللجام واللوبياء التى ذكر أن الفارسية أخذتها من الآرامية (١٠) وكلمة البغل التى قال إنها مأخوذة من الحبشية (١١) .

كما أنه رد بعض الكلمات الى التوافق اللغوى ككلمة الفخ التى قال إنها من موافقات اللغات ، وذكر فى ذلك الفارسية والتركية والسريانية والعبرية والروسية والفرنسية (١٢) .

وقبل أن نتناول الألفاظ السامية التى أوردها الخفاجى فى كتابه ينبغى لنا أن نشير إلى أن كثيرا من الألفاظ يدخل فى دائرة الخصائص المشتركة بين اللغات السامية كالتشابه فى تكوين الاسم من حيث عدده ونوعه وعلته والتشابه فى المشتقات كاسمى الفاعل والمفعول والتشابه فى صوغ الجمل وتركيبها والتشابه فى الضمائر وطريقة اتصالها بالأسماء والأفعال والحروف والتشابه فى المفردات الدالة على أعضاء الجسم وصلة القرابة والعدد وأسماء الحيوان والنبات وغيرها مع مراعاة تعاقب الحروف فالدال فى إحدى اللغات قد تكون دالا فى الأخرى والذال قد تكون ذاياً والصاد قد تكون ضادا أو ظاء والعين قد تكون غينا كذلك التبادل بين السين والشين والثاء .

وتعاقب الحروف فى اللغات السامية نجده فى اللهجات العربية القديمة فقد تتعاقب السين والشين كما فى حمس الشر وحمش وتنشم وتنسم و الغبش (أى السواد) يقال غبس الليل وغبش (١٣) وما تعاقب فيه القاف والكاف مثل قح وكح وقشط (وهى لهجة قيس وأسد وتميم) وكشط (وهى لهجة قريش) ويقال قهرت الرجل وكهرته (١٤) وما تعاقب فيه

الدال والطاء فى مثل مد ومط والتاء والطاء فى مثل رجل طبن وتبن أى فطن حاذق (١٥) وكذلك الصاد والظاء فى مثل أملصت الناقة وأملطت (أى ألقت ولدها ولم يشعر بعد)(١٦).

تلك هى السمات المشتركة بين اللغات السامية ، ولم يفطن لها العلماء العرب القدامى الذين كتبوا فى المعرب والدخيل لعدم معرفتهم الأكيدة بهذه اللغات ، كذلك لم تصلنا منهم أية دراسات فى المقارنة بيم هذه اللغات ، وكان للعلماء اليهود فضل السبق فى هذا النوع من الدراسة وقد سجلوها باللغة العربية منذ القرن العاشر الميلادى فى المغرب والأندلس ، ومن هؤلاء " ابن بارون " وكان من يهود أسبانيا وقد كتب فى أواخر القرن الحادى عشر كتاب الموازنة بين اللغة العبرية والعربية " ، وقد خصص الكتاب لدراسة المقارنة بين اللغتين من جانبى اللغة والنحو واهتم ببيان أوجه الشبه والخلاف بين اللغتين " و " يهودا بن قريش " فى القرن العاشر الميلادى وقد ترك عملا مكتوبا بالعربية قسمه الى ثلاثة أقسام وعالج فى قسم منه العلاقة بين العبرية والآرامية وفى قسم آخر العلاقة بين العبرية والعربية وشبه ابن قريش العلاقة بين العبرية والآرامية بفروع الشجرة الواحدة أو بعروق الجسد الواحد وصرح بأن العربية والآرامية ليستا أجنبيتين وذكر أن العربية والعبرية نتجتا من أصل واحد وتفرعتا نتيجة الخروج الى أماكن مختلفة والاحتكاك بلغات أخرى ، وقال إن اللغات الثلاث العربية والعبرية والآرامية قد صيغت بالطبيعة بطريقة واحدة .

***

أما عن الألفاظ السامية فى الكتاب فقد بدأها الخفاجى باسم النبى إبراهيم وذكر أن فيه لغات هى إبراهام وابراهيم وأبرهم ولم يذكر من أين جاء هذا الاسم . والحقيقة أن هذا الاسم عبرى وأصله " أبرام "

وقد دأبت نصوص التوراة على إيجاد علة لتسمية الاعلم سواء أكانت أشخاصا أم أماكن ، وقد ربطت هذه التسمية بالقصص والحكايات التى استغرقت حيزا كبيرا من هذه الأسفار بهدف إبراز المكانة التى يحتلها هذا القصص فى التفكير التاريخى عند اليهود ، إلى أن يصبح هذا القصص يمثل ركنا مهما من أركان العقيدة اليهودية (١٧) .

وكانت أسماء الأنبياء من أبرز ما عرضته نصوص التوراة فى الربط بين الحدث والتسمية . فكان ابراهيم يدعى " أبرام " حتى بلغ تسعا وتسعين سنة وظهر له الرب وجعل عهدا بينهما بكثرة نسلة وأن يكون أبًا لجمهور من الأمم ، جاء فى سفر التكوين (١٨) ." فلا يدعى اسمك بعد أبرام بل يكون إبراهيم لأننى أجعلك أباً لجمهور من الأمم .

וְלֹא יִקָּרֵא עוֹד אֶת-שִׁמְךָ
אַבְרָם וְהָיָה שִׁמְךָ אַבְרָהָם
כִּי אַב-הֲמוֹן גּוֹיִם נְתַתִּיךָ

وذكر فى اسم اسماعيل أن معناه عطية الله ويقال فيه إسماعين بالنون ولم يذكر أيضًا من أين جاءت هذه التسمية .

والاسم " إسماعيل " اسم عبرى ورد فى نصوص التوراة مرتبطا بالحدث فكانت هاجر هاربة من وجه مولاتها سارة فقال لها ملاك الرب ارجعي إلى مولاتك واخضعى تحت يديها ووعدها بكثرة نسلها ، وقال لها ها أنت حبلى فتضعين إبنا وتدعين اسمه " إسماعيل " لأن الرب سمع لمذلتك (١٩) .

וַיֹּאמֶר לָהּ מַלְאַךְ יְהוָה הִנָּךְ
הָרָה וְיֹלַדְתְּ בֵּן וְקָרָאת שְׁמוֹ
יִשְׁמָעֵאל כִּי-שָׁמַע יְהוָה אֶל-
עָנְיֵךְ :

فهذا الاسم مركب من كلمتين الفعل יִשְׁמַע بمعنى يسمع وكلمة אֵל بمعنى الله أى لقد سمع الله أو يسمع الله وليس عطيته كما ذكر الخفاجى .

وقال الخفاجى فى إسرائيل إسرال وإسرابين متجاهلا الأصل العبرى لهذه التسمية ، فاسرائيل هو يعقوب عليه السلام יַעֲקֹב

وقد ذكرت نصوص التوراة أنه سمى بهذا الاسم بعد أن جاهد مع الرب ونظرا إليه وجها لوجه (٢٠) .

וַיֹּאמֶר אֵלָיו מַה־שְּׁמֶךָ וַיֹּאמֶר
יַעֲקֹב ׃ וַיֹּאמֶר לֹא יַעֲקֹב יֵאָמֵר
עוֹד שִׁמְךָ כִּי אִם־יִשְׂרָאֵל
כִּי־שָׂרִיתָ עִם־אֱלֹהִים ...

فقال ما اسمك فقال يعقوب ، فقال لا يدعى اسمك فيما بعد يعقوب بل إسرائيل لأنك جاهدت مع الله ...

والاسم مركب من كلمتين: יִשְׂרָה وهى فعل مضارع من الفعل שָׂרָה بمعنى جاهد وناضل وكلمة אֵל بمعنى الله أو الرب .

وقال فى " موسى " إنه معرب موشى أى ماء وشجر وذكر أنه لم يسمع به قبل نزول القرآن ثم سمى به تيمنا ..

والاسم " موشى " الذى ذكره الخفاجى هو التسمية العبرية للاسم موسى מֹשֶׁה ويعتقد العبريون أن هذه التسمية عبرية خالصة استنادا الى ما جاء فى سفر الخروج (٢١) بأن ابنة فرعون هى التى أطلقتها عليه قائلة

כִּי מִן הַמַּיִם מְשִׁיתִהוּ

لأنى إنتشلته من الماء .

فان كلمة מֹשֶׁה هى صيغة الفاعل فى اللغة العبرية لاتؤدى معنى " الذى انتشلوه " وإنما تؤدى معنى " المنتشل " بكسر الشين " ثم كيف تجروء ابنه فرعون أن تسمى صبيًا بلغة قوم يعتبرهم فرعون ألد أعدائه ثم يربى فى قصره ، كما أن ابنه لم تكن تعرف العبرية (٢٢) .

أما أصل التسمية فهو مصرى قديم ، فقد ذكر أحمد بدوى أنه ورد ذكر أحد فراعنة مصر بالاسم (أح – موسى) وهو مؤسس السلالة الثانية عشرة ، وكان الكاهن الأعلى لمدينة " مفيس " (عاصمة مصر فى عهد تحتمس الثالث) – يدعى بتاح موسى . ومعنى كلمة موسى بالمصرية القديمة " الوليد " أو الطفل ، فاسم طحوطمس أى طفل الاله طحوط وبتاح موسى طفل الاله تباح (٢٣) .

وقد ذكر جيمس هنرى برستيد Brestead أن كلمة موسى كلمة مصرية وقد وجدت كجزء من اسم مركب وأن أبا موسى قد وضع قبل إسم إبنه اسم اله مصرى مثل (آمون) أو (تباح)، ثم زال ذلك الاسم الالهى تدريجيا بكثرة التداول حتى صار موسى .

ويقول " برستيد أن هذه الأسماء المركبة . نفسها هى الأخرى مختصرات للتركيب الكامل (أمون أعطى طفلا) و (تباح أعطى طفلا) (٢٤) .

وقال الخفاجى فى لوط إنه اسم معرب بدون ذكر لأصل هذا الاسم ، ولوط من أسماء الأنبياء التى وردت فى نصوص العهد القديم (٢٥) وهو ابن هارون أخى ابراهيم والصيغة العبرية هى לוט ومعناه الغطاء والغلاف .

وقيل فى زكريا إنه معرب بدون ذكر أصله أيضا ، وهذا الاسم هو عبرى ومعناه " يهوه قد ذكر ، أو " ذكر الله " من الفعل العبرى זָכַר

بمعنى ذكر أو تذكر (مع مراعاة التبادل بين الذال والزين فى العبرية والعربية) وقد سمى بهذا الاسم فى الكتاب المقدس اثنان وثلاثون شخصا (٢٦) .

وذكر الخفاجى فى شفائه أن شرحبيل علم معرب وذكر الجواليقى فى " المعرب " أنه علم أعجمى ، وذكر ابن دريد فى جمهرته " أنه سريانى " (٢٧) .

والحقيقة أن الاسم " شرحبيل ليس سريانيا ، فان بناء هذه الأسماء " شرحبيل " و " شراحيل " يشير إلى أصل عبرى ، وهى أسماء مركبة من جزأين يكون الأول فى الغالب صفة أو من الكلمات التى تدل على الخير والسعادة والحمد والعبودية ويكون الثانى هو كلمة " إيل " بمعنى إله ، على نحو ما نجد فى الأسماء المركبة العربية مثل سعد الله ، حمد الله ، فرج الله، رزق الله ، خير الله ، وفتح الله وهبة الله ، والعهد القديم حافل بالأسماء مثل شرحبيل نذكر منها يا حلئيل (٢٨) ، يا حصئيل(٢٩) ، إسرائيل (٣٠) ، بصلئيل (٣١) ، عزيئيل(٣٢)، عوئيل (٣٣) ، ميخائيل (٣٤) ، رعوئيل (٣٥) .

وقال الخفاجى فى السمؤال أنه معرب صموئيل ومعناه عطية الله ، وذكر الجواليقى فى المعرب قول ابن دريد بأن السمؤال بالسريانية شموئيل (٣١) ، فالخفاجى لم يذكر فى شفائه من أى لغة عرب هذا الاسم ، ويذكر الجواليقى أن أصله سريانى وأن أصل التسمية شموئيل .

وحقيقة الأمر أن الاسم شموئيل שְׁמוּאֵל اسم عبرى وهو اسم مركب من كلمتين: שְׁמוֹ مضافة لضمير الغائب بمعنى اسمه وكلمة אֵל بمعنى

الله أى اسم الله أو اسم الله أو الذى اسمه من الله وشموئيل هو النبى صموئيل وهو أول أنبياء العبرانيين بعد موسى (٣٧) .

ومن الأسماء التى وردت فى شفاء الغليل " إيليا " وهى بيت المقدس ، وقال الخفاجى أنه معرب .

والاسم " إيليا " الذى يطلق على بيت المقدس أصله " ايليا كابيتوليتا " ، ففى القرن الثانى الميلادى سنة ١٣٦ م قام " بركوكبا " أحد نماذج الصهيونيه القديمة بثورة مسلحة ضد الرومان وانتصر عليهم ، ولكن الإمبراطور الرومانى " ايليوس هدريان " حاصر القدس وهدم كل شىء فى المدينة ولم يترك فيها يهوديًا واحداً وجاء الى مكان الهيكل وأقام عليه معبدا لـ " جوبيتر " كبير آلهة اليونان ووضع فيه تمثالا لهذا الإله كالتمثال القائم فى معبد الكابيتول ، وقرر تغيير كل شىء فى المدينة حتى اسمها الذى أصبح مكونا من اسمه الكابتيول معبد جوبيتر الكبير ومنع اليهود من دخولها وجعل الموت عقوبة من يقدم منهم على ذلك ، ثم سمح لهم بالمجىء إليها يوما واحداً فى السنة والوقوف على جدار بقى قائما من السور فى الجزء الغربى من المدينة وهو الذى يسمى " حائط المبكى " ويسميه اليهود " الجدار الغربى " (٣٨) .

والاسم العبرى لايليا هو الياهو אֵלִיָּהוּ .

ومعناه " الهى يهوه " . والصيغة اليونانية لهذا الاسم هى " اليوس أو الياس (٣٩) .

وذكر الخفاجى كلمة " أبيل " وقال إنها معربة ومعناها راهب وأن أبيل الأبيلين هو المسيح بن مريم عليه السلام .

وكلمة " أبيل من الكلمات المشتركة بين العبرية والسريانية وهى فى السريانية ܐܒܝܠܐ بمعنى الحزين وبمعنى الراهب من الفعل ܐܒܠ بمعنى بكى وناح وتفجع ، وفى العبرية يتضمن الفعل אָבַל المعانى نفسها .

ووردت كلمة " البرنساء " بمعنى الخلق ، وذكر الخفاجى والجواليقى أنها سريانية وأصلها برناسا وربما يقصد برناشا وهى الصحيحة ، وقد ذكرها الجواليقى ، وقد اكتفى الخفاجى بالأخذ عنه دون تفسير أو تحليل لهذه الكلمة .

وكلمة برناشا ܒܪܢܫܐ كلمة سريانية كما ذكر الخفاجى والجواليقى ومعناها

الانسان وهى تتكون من كلمتين " ܒܪ ܐܢܫܐ " ومعناها ابن و ܐܢܫܐ ومعناها ناس أو قوم ، وكثيرا ما اشتق السريان من مادة اسم الجمع اسما دالاً على الواحد نحو ما حدث فى كلمة ܒܪܬ ܡܠܬܐ (بتقالا) بمعنى كلمة ، فكلمة ܡܠܐ فى السريانية معناها عبارة أو جملة وكلمة ܒܪܬ معناها ابنة نحو ما صيغت (بتقالا) صيغت برناشا.

وقال الخفاجي فى كلمة " جهنم " إنها أعجمية وأنها اسم للنار التى يعذب بها فى الآخرة.

وكلمة " جهنم " كلمة عبرية وأصلها גֵּי הִנֹּם أى " وادى هنوم " . ومعناها الجحيم وجهنم ، (" هنوم " هو اسم الوادى الذى يمر إلى الجنوب والغربى من القدس وهو وادى هنوم (٤٠) ، أو وادى ابن هنوم (٤١) أو وادى بنى هنوم (٤٢) .

وكان لهذا الوادى أهميــة كبيرة ، فقد كان الحد الفاصل بين نصيبى كل من يهوذا وبنيامين، وعلى الحرف الجنوبى المشرف عليه بنى سليمان مرتفعة لكموش اله موآب (٤٣) وفى الوادى أجاز آحاز ومنسى أولادهما بالنار (٤٤) وبمرور الزمن أصبح المكان مزبلة القدس وإستمر إحتقاء المكان حتى سمى اليهود مكان الهلاك على اسمه ، ومن هنا جاءت كلمة جهنم (٤٥) .

ووردت كلمة " السوسن " كزهر معروف ، وأنه وقع فى بعض الكلام المولدين " سوسان " ، ولم يذكر من أى لغة جاءت هذه الكلمة ، وهى غالبا من الكلمات المشتركة بين اللغات السامية ، فهى فى السريانية ܫܘܫܢܐ وفى العبرية שׁוֹשַׁנָּה بمعنى وردة أو زهرة وقد وردت فى نصوص العهد القديم فى سفر نشيد الاناشيد (٤٦) .

אֲנִי חֲבַצֶּלֶת הַשָּׁרוֹן שׁוֹשַׁנַּת הָעֲמָקִים

أنا نرجس شارون سوسنة الأودية .

وذكر الخفاجي كلمة الرسن وهى الزمام واللحام ، وذهب الى ما ذهب اليه الجواليقى أنها فارسية (٤٧) .

وكلمة الرسن من الكلمات التى تتفق مبنى ومعنى فى العربية والعبرية وذكر ابن شوشان(٤٨) أنها زمام الأمر . وقد وردت هذه الكلمة فى نصوص العهد القديم دالة على معنى الزمام واللجام الذى للبغل (٤٩) .

والرسن فى العربية (بفتح الراء والسين) الحبل وما كان من الأزمه على الأنف والجمع أرسان وأرسن .ورسن الدابة والفرس و الناقة أى شدها وأرسنها أي جعل لها رسنا ، ورسنت

الفرس فهو مرسون وأرسنته إذ شددته بالرسن ، وسمي أنف الناقة مرسنا لأن الرسن يقع عليه، ثم قيل مرسن الإنسان وفلان كريم المرسن (٥٠).

وذهب الخفاجي الى ما ذهب اليه الجواليقي أن كلمة صلوات هي كنائس اليهود وأنها بالعبرية صلوتا ، وقد وردت هذه الكلمة في سورة الحج (٥١) " ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيرا .

والحقيقة أن كلمة صلوتا ܨܠܘܬܐ تشير الى البناء الآرامي السرياني الذي ينتهي بالفتح الطويل في آخر الكلمة يعبر به عن أداة التعريف . والجمع ܨܠܘ̈ܬܐ صلواتا ܒܝܬ ܨܠܘܬܐ معناه الهيكل أو المعبد .

وأشار الخفاجي إلى كلمة ياهيا وذكر أنها سريانية وأن أصلها ياهيا شراهيا أي الأزلي الذي لم يزل .

وجدير بالذكر أن التعبير الذي ذكره الخفاجي صوابه

אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה

إهيه أشر إهيه وهو تعبير عبري ورد في سفر الخروج (٥٢) إشارة الى رب موسى .

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל־מֹשֶׁה
אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה וַיֹּאמֶר
כֹּה תֹאמַר לִבְנֵי יִשְׂרָאֵל
אֶהְיֶה שְׁלָחַנִי אֲלֵיכֶם

وقال الرب لموسى " إهيه أشر إهيه ، هكذا تقول لبني إسرائيل إهيه أرسلني اليكم .

والتعبير إهيه أشر إهيه " يفسره بعض العلماء بأن معناه " أكون الذي أكون " وفي الترجمة الانجليزية Iam That Iam .

وقد يدل معنى هذه الجملة على الاستقبال ويكون ترجمتها سأكون الذي سأكون ويكون المقصود سأكون الذي وعدت أن أكون " أي سأكون معك وسأساعدك في إخراج بني إسرائيل من مصر .

ويقول " لودز Lods أن التعبير :

I Am That I Am　　　　I Am he Who Am

وترجمته " أنا هو الذى أكون أى أنا هو الذى يوجد من نفسه فلا خالق لى (٥٣) .

وقد انتقد كل من سمند Semend وأوسترلى Oesterly وروبنسن Robinson المعنى الاول أكون الذى أكون " بأنه لا يتفق وعقليته العبرانيين القدامى ويقول هولتسنجر Holzinger أن معنى هذه الجملة أن الله ينسب إلى نفسه صفة البقاء على ما هو عليه فى قراراته وأفكاره ووعوده (٥٤) .

ولكن الترجمة الانجليزية I Am that I Am هى أقرب معنى لما ورد فى الجملة السابقة، ويؤيد ذلك العبارة אֶהְיֶה שְׁלָחַנִי אֲלֵיכֶם

والتى يمكن أن يكون معناها " انتى أرسلتك إليهم وتكون كلمة אֶהְיֶה عندما يتحدث الرب عن نفسه ، وتكون كلمة שְׁלָחַנִי واردة على لسان موسى عندما يتحدث الى شعبه .

وبعد ، فان الكتب التى تناولت الدخيل والمعرب فى اللغة العربية لا ريب فى أنها قدمت خدمة علمية جليلة للمهتمين بشئون العربية على المستوين اللغوى والأدبى وأن هؤلاء العلماء الذين وضعوا هذه المؤلفات لهم فضل السبق فى هذا الميدان .

ولكننا كما نود ، حتى تخرج هذه الأعمال كاملة الفائدة بعيدة عن المآخذ والأخطاء والهفوات ، أن يوجه هؤلاء العلماء اهتماماتهم ، على الاقل ، باللغات التى تشكل مع العربية فصيلة لغوية واحدة ، صحيح أن تقسيم اللغات الانسانية الى فصائل لغوية وضع بعد هذه المؤلفات بعدة قرون ، إلا أن هذه اللغات كانت معروفة لدى العلماء منذ القرن الثانى الهجرى ، والدليل على ذلك أنهم أشاروا إليها فى كتبهم كما بينا من قبل .

ولو كان العلماء العرب على علم كامل باللغات السامية لما وصلوا إلى ما وصلوا إليه ، ولغيرو كثيرا من إستنتاجاتهم اللغوية ولقدموا لنا دروسا بالغة الأهمية فى المقارنات بين العربية وأخواتها السامية تجلى لنا كثيرا من الظواهر اللغوية التى ظلت غامضة زمنا طويلا ، وتوضح لنا قيمة لغتنا العربية ومنزلتها بين اللغات السامية وما تتمتع به من ثراء لغوى يميزها عن هذه اللغات .

كما أن مقارنة هذه اللغات العربية يؤدى إلى استنتاج أحكام لغوية لم نكن نصل إليها لو اقتصرت دراستنا على العربية فحسب ، وهذا يفسر سر تقدم المستشرقين فى دراساتهم للغة العربية ووصولهم الى أحكام لم يسبقوا إليها ، لأنهم لا يدرسون العربية فى داخل العربية وحدها ، بل يدرسونها فى إطار اللغات السامية (٥٥) .

الهوامش

١- شهاب الدين أحمد الخفاجي المصري ، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل ، تصحيح وتعليق ومراجعة محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبه القاهرة ص١ - ١٥ .

٢- إبراهيم السامرائي ، العربية بين العبرية والسريانية ، مجلة العربي ، العدد ٢٤٩ أغسطس ١٩٧٩ .

٣- من تقديم الدكتور عبد الوهاب عزام لكتاب المعرب بتحقيق أحمد محمد شاكر مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٣٦١ هـ .

٤- الخليل بن أحمد ، العين ، الجزء الأول ، ص ٢٣٢ .

٥- رمضان عبد التواب ، فصول في فقه العربية ص ٤٣ .

٦- ابن السيد البطليوس ، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ، تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد ، الهيئة العامة للكتاب سنة ١١٨٢ جـ٢ ص٢٦٢ .

٧- ابن حزم الاندلسي ، الاحكام في أصول الاحكام ، تقديم إحسان عباس ، تحقيق الشيخ محمد شاكر ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، جـ ١ ص٣١ .

٨- ابن حزم الأندلسي ، الفصل في الملل والأهواء والنحل ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، جـ١ ص١٤٢ .

٩- إبراهيم السامرائي ، العربية بين العبرية والسريانية .

١٠- السيد آدى شير ، معجم الألفاظ الفارسية المعربة ، مكتبة لبنان ١٩٩٠ ، ص١٤١ - ١٤٢ .

١١- السيد آدى شير ، السابق ، ص١٩ .

١٢- السيد آدى شير ، السابق ص١١٧ .

١٣- أبو على القالي ، الآمالي ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٧ جـ٢ ، ص١٢٥ .

١٤- أبو على القالي ، الآمالي جـ٢ ص ١٣٩ .

١٥- أبو على القالي ، الآمالي جـ٢ ص ١٥٥ ، ص ١٥٦ .

١٦- أبو على القالي ، الآمالي ، جـ٢ ص ١٥٥ .

١٧- ستنيو موسكاتي ، الحضارات السامية القديمة ، ترجمة السيد يعقوب بكر ، مراجعة محمد القصاص، ص١٥٦ .

١٨- التكوين ١٧ / ٤

١٩- التكوين ١٦ : ٧ - ١١

٢٠- التكوين ٣٢ : ٢٨

٢١- الخروج ٢ : ١٠

٢٢- Frued . S . Moses and Monotheism , institution of Psychology , London 2 nd ed 1940 , P 11 . 54 , 55 .

٢٣- أحمد بدوى ، فى موكب الشمس ، جـ ٢ ، مطبعة التأليف القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٠ ص٥٨٥ .

٢٤- جيمس هنرى ، برستيد ، فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ ص٣٧٦ .

٢٥- التكوين ١١ - ٢٧

٢٦- قاموس الكتاب المقدس ص٤٢٧ .

٢٧- ابن دريد ، جمهرة اللغة ، " شرحبيل "

٢٨- التكوين ٤٦ : ١٤

٢٩- التكوين ٤٦ : ٢٤

٣٠- التكوين ٣٢ : ٢٨

٣١- الخروج ٣١ :١

٣٢- العدد : ١ : ١٣

٣٣- العدد ١ : ١٤

٣٤- العدد ١٣ : ١٣

٣٥- التكوين ٣٦ :٤

٣٦- أبو منصور الجواليقى ، المعرب ، بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٣٦١ هـ ، ص١٨٨ .

٣٧ قاموس الكتاب المقدس ، ص ٥٥٢ .

٣٨- حسن ظاظا ، إسرائيل ركيزة للاستعمار بين المسلمين ، مجمع البحوث الاسلامية القاهرة ١٩٧٣ ص١٠١ .

٣٩- قاموس الكتاب المقدس ، (أيليا) .

٤٠- يشوع ١٥ : ١٨ ونحيميا ١١ : ٣٠

٤١- يشوع ١٥ : ٨ ، ١٨ : ١٦

٤٢- الملوك الثانى ٢٣ : ١٠

٤٣- الملوك الأول ١١ : ٧

٤٤- الملوك الثانى ، ١٦ : ٣٠ وأخبار الايام الثانى ٢٨ : ٣ ، ٣٣ : ١٦

٤٥- قاموس الكتاب المقدس ، ص٣ - ١٠

٤٦- نشيد الاناشيد ٢ : ١

٤٧- أبو منصور الجواليقى ، المعرب ص١٦٤

٤٨- המלון העברי המרכז ، "רסן"

٤٩- أشعيا ٣٠ : ٢٨ زيوب ٣٠ : ١١ ، المزامير ٣ : ٩

٥٠- ابن منظور ،" لسان العرب " رسن .الزبيدى تاج العروس " رسن

٥١- الحج آية ٤٠

٥٢- الخروج ٣ : ١٤

٥٣- Lods A, Isreal From its Begining to the Middle of the 8 th Centuty
By Hooke . S .H . Broadway House , London , Ist ed 1932 , P 32 z .

٥٤- سبتينو موسكاتى ، الحضارات السامية القديمة ، ص٢٨٤ .

٥٥- رمضان عبد التواب ، فصول فى فقه العربية ، مكتبة الخانجى بالقاهرة ، دار الرفاعى بالرياض ، المطبعة الثانية سنة ١٨٩٣ ، ص ٤٦ : ٤٩ .

فى مسألة الإيقاع الشعرى
وقفات نقدية

علوى الهاشمى

الإهداء :إلى القامة الرائدة فى مسألة الإيقاع الشعرى الدكتور شكرى عياد ، بمناسبة تكريمه .

تقديم

قد لا يجد القارىء فى هذه الوقفات النقدية ، مناقشة مباشرة لكتاب الدكتور شكرى محمد عياد (موسيقى الشعر العربى) الذى ألفه عام ١٩٦٧ " دار المعرفة " وهو يقع ضمن سلسلة مرجعية مهمة فى علم موسيقى الشعر العربى ، ساهم فى تأسيس حلقاتها قبل عياد وبعده عدد من العلماء والباحثين العرب الكبار ، ممن عرفوا جيداً فى هذا المجال ، أمثال محمد مندور وابراهيم أنيس ، وعبد الله الطيب ، ومحمد النويهى ، ونازك الملائكة ورجاء النقاش وبدر الديب وكمال أبو ديب ، ومصطفى جمال الدين ، وعبد الصاحب المختار ، وسواهم .

وقد فتح هذا الصف العربى الرائد من العلماء والباحثين ، بما أسسوه من منهجية واضحة، ومرجعية خصبة فى هذا العلم القديم المتجدد ، فتحوا الطريق واسعاً لاجتهادات عدد كبير من النقاد والباحثين الجدد ، فى مختلف أنحاء الوطن العربى ، لكى يقوموا باعادة ترسيم خارطة الشعر العربى النقدية على أسس إيقاعية . وبذلك صار البحث العلمى فى الإيقاع واحدا من أهم المفاتيح ارتباطاً بالنقد الأدبى وأكثر أدوات تحليل الخطاب الشعرى طرافة وأشدها تماهياً مع لغة النص وتقاطعاً مع مستوياته وأبنيته التكوينية المختلفة . ومن هنا تأتى قيمة كتاب الدكتور عياد (موسيقى الشعر العربى) وأهميته بالنسبة إلى كل المجهودات التى تبذل فى هذا السبيل المنهجى الذى يربط بين الايقاع والنقد واللغة فى ضفيرة واحدة لفهم النص الشعرى ، ضمن منظور منهجى جديد ورؤية نقدية واسعة ، فهو لا يتصور " إمكان قيام دراسة عروضية حديثة بغير أن يكون لها جانبها الجمالى الذى يصلها بالنقد " ، كما يرى " أن قواعد العروض يمكن أن تلحق بالنحو ، وتدرس على أنها جزء متمم له ، ولكن تعميق البحث فى هذه القواعد لا يكون بتفصيل القواعد نفسها ، فان ذلك مدعاة للتعقيد والعقم ، وإنما يكون بوضع هذه القواعد فى سياق أكبر منها " (موسيقى الشعر العربى : ص٢٧) .

ولئن كان كتاب (موسيقى الشعر العربى) ، هذا المشروع العلمى المتميز لايحاول شيئاً أكثر من إعادة وضع مشكلة العروض العربى وضعاً علمياً ، كما يذكر مؤلفه ، فان هذه

الوقفات النقدية لاتتوسل بأكثر من الحبل الذى مده هذا المشروع العلمى الرائد لكل الباحثين العرب لكى يكون علم الإيقاع ، أحد مفاتيح النقد العربى ، وواحداً من أبرز أدوات الناقد الجديد كما أراد عياد .

١- الإيقاع الداخلى . . نظرياً

من أبرز الإشكاليات النقدية التى أثارتها العقيدة العربية الحديثة ، منذ نشأتها فى منتصف القرن الحالى حتى اليوم ، ظاهرة الايقاع الداخلى . وقد أضيفت عليها صفة " الاشكالية " نظراً للتباين الشديد والواضح بين النقاد العرب المعاصرين فى النظر إلى هذه الظاهرة ، ففريق منهم ينكرها تمام الانكار ويعتبر الحديث عنها ضرباً من الهوس وملاحقة الأشباح . وفريق آخر يؤمن بالظاهرة ويدافع عنها ويتحسسها فى القصيدة الحديثة ، وفى الشعر العربى عامة ، ويحاول تحديد مظاهرها ورصد حركتها ووصف مستوياتها ، على الرغم من الاختلافات الواسعة عند هذا الفريق من النقاد فى التعامل مع ظاهرة الايقاع الداخلى ، وما يبدونه من تفاوت فى القدرات الكاشفة عنها والمحددة لملامحها ووظائفها فى بنية النص الشعرى الجديد . إلا أنهم بذلك يزيدون الموضوع غنى والبحث فيه خصوبة وعمقاً ، فى سبيل الوصول يوماً ما إلى تحديد هذا المصطلح الإشكالى الذى سأتناوله نظرياً ثم تطبيقياً فى مفتتح هذه الوقفات .

ولئن كان إهتمامى منصباً فى الأساس على تعميق الظاهرة وإخصابها مع جهود الفريق الثانى فى ركوبه المركب النقدى الصعب ، فاننى فى هذه العجالة أود أن أحاور نظرياً ، الفريق الأول الذى لايرى وجوداً للظاهرة ، ولايتحسس لها أثراً فى بناء النص الشعرى الجديد، بل هو لا يؤمن إطلاقاً بوجود هذا المصطلح المفتعل فى آليات نقدنا الحديث (١) والسؤال الذى يفرض نفسه ابتداء ، ما دام الإيقاع جزءاً صميماً من كينونة الشعر ، ما نوع الإيقاع الذى ينبغى أن يكون فى الشعر عامة ؟ ويبدو أن الجواب على هذا السؤال سهل ، إذ يبرز الوزن بوضوحه ورتابته وانتظامه وعلو نبرته الصوتية ، دليلاً على هذا النوع من الموسيقى الشعرية الظاهرة . ولكن هل يقف الأمر عند هذا الحد ؟ خاصة بعد اكتشاف مستويات الأبنية العميقة فى الشعر نقدياً ، وعلاقتها بمستويات الأبنية السطحية أو الخارجية ؟ فوراء الرؤية وخلف الواقع حالة حلم ، ووراء تراكيب اللغة مخيلة تضويرية وراء البنية أسلوب . فلماذ لايكون وراء الوزن الخارجى إيقاع داخلى ، حتى وإن كان كالطيف يغفو كلما انتبهنا إليه ، ويصحو كلما غفونا عنه حسب ملاحظة الشاعر الناقد ت . س . إليوت ؟ (٢) .

إن الاعتقاد بوجود حالة إيقاعية واحدة ، ومستوى إيقاعي وحيد هو ، الوزن في مفهومه العروضي الخليلي المتداول ، وهو وحده الذي ينتظم النص الشعري عمودياً كان أم تفعيلياً ، اعتقاد يقضي بتحويل الايقاع الشعري (الوزن) إلى قالب نمطي جاهز ، تصب فيه آلاف القصائد ، بمختلف المضامين الفكرية والنفسية والفنية دون أدنى تمييز أو تميز بين تجربة وأخرى أو بين لغة ولغة أو بين مستوى وسواه . الأمر الذي يفرض في النظر النقدي فصلاً تعسفياً ملحوظاً بين شكل القصيدة ومحتواها أوبين بنيتها العميقة وبنيتها الظاهرة . وتلك وجهة تجاوزها النقد الحديث بأشواط طويلة منذ أن عمق هذا النقد مستويات العلاقة بين هذين الوجهين من البنية الواحدة في النص الشعري ، وهو ما سمي أحياناً بالشكل الخارجي والشكل الداخلي على كل من مستوى المضمون فكراً وعاطفة ، واللغة تركيباً وتخييلاً ، والإيقاع وزناً وتكوينياً .

وقد تجاوز التفكير النقدي الحديث كل ذلك الآن إلى ما هو أبعد منه ، بحيث راح هذا النقد يفتش عن الطرق والوسائل ، لكي يوسع بها مفهوم الايقاع من أجل أن يشمل كثيراً من الأنظمة غير السمعية كانتظام الألوان وتراسل الحواس وإيقاع الكتابة والفرانغ وسوى ذلك من الأنظمة التي تتآلف في النص دون أن يكون للأذن وحدها فضل التقاطها والإهتداء إلى مستويات انتظامها وتأثيرها المتسادق و في نفس المتلقي على النحو الذي تفعله الأذن أو أبعد تأثيراً منها في بعض الأحيان ؟ خاصة في إطار القصيدة الحديثة التي إعتمدت الكتابة أساساً لانطلاقها في التعبير والتأثير ، وإن هي لم تتخلَّ بطبيعة الحال عن المكونات والعناصر الصوتية التي هي من خصائص اللغة أصلاً .

ولئن كانت ظاهرة الإيقاع الداخلي من مستلزمات التطور الشعري الحديث ، خاصة في إطار قصيدة النثر ، فان القصيدة التراثية الجيدة لم تكن تعدمها ، خاصة وإن الوزن بحاجة ماسة إلى الإيقاع الداخلي حاجة الجسد للروح لكي يتميز القالب بالقلب ويختلف الوزن عن الوزن من نفس البحر بالإيقاع . الأمر الذي يجعل الإيقاع لحمة حية توصل بين الشكل والمضمون (٣) . وهذا ما سأحاول مقاربته تطبيقياً في الوقفة القادمة .

٢ - الايقاع الداخلي : محاولة تطبيقية

تطرقت خلال الوقفة السابقة إلى ظاهرة الإيقاع الداخلي في الشعر من الناحية النظرية أو الفلسفية ،دفاعاً عن حقيقة هذه الظاهرة ، وأهمية وجودها ووظائفها العميقة في بنية النص

الشعرى الجديد والقديم على السواء . وفى هذه المقالة سأتطرق للظاهرة من الناحية التطبيقية. إذيمكن رصد الظاهرة الإيقاعية ووظائفها من خلال أحد أبيات الشعر العربى المتوارثة . وليكن بيت امرىء القيس المشهور :

مكــــرٍ مفــرٍ مدبـــرٍ معــــاً   كجلمـــود صخرٍ حطّه السيلُ من عـــلِ

إن الإيقاع الخارجى ، من وزن بحر الطويل وقافية اللام ذات الروىّ المكسور فى هذا البيت، مسألة فى غاية الوضوح والتجلى على المستويين الأفقى (وحدة البيت الوزنية) والرأسى (وحدة القافية فى القصيدة). وهى لاتحتاج إلى بيان إلا للذين يفتقدون تماماً الحس الموسيقى.

أما مستوى الإيقاع الداخلى فمسألة أكثر خفاء وانبثاثاً فى نسيج البيت على جميع مستويات الزبنية فيه لغوياً ودلالياً ، تركيباً وتصويراً ، عاطفة وتفكيراً . ويبدو أن لمثل هذا الانبثاث صلة بالخفاء الذى تتميز به طبيعة الايقاع الداخلى ، عكس وجهه الآخر الخارجى .

إن أول ملاحظة خاصة يمكن استجلاؤها على مستوى جرس الحروف ، مثلاً ذلك الاستهلال الميمى اللافت الذى يؤسس وثبات جميع المفردات الخمس فى صدر البيت . وهو استهلال، على تشابهه الصوتى ، يبدو مختلفاً فى تنوع حركاته بين الكسر والضم والفتح . ويقوم تنوعه على الازدواج فى الحركتين الأوليين (الكسر والضم) فى حين تتميز الفتحة بالإفراد . ولهذه الملاحظة دلالة لامجال لشرحها . فى حين تنتهى المفردات نفسها بحرف الراء وحرفين آخرين من نفس المخرج اللثوى (اللام والتنوين) . والميم صوت شفوى مطبق، فى حين أن الراء صوت تكريرى مفتوح . وآية انفتاحه اللانهائى تدرجه الوظيفى صوتيا من الثقل فى التضعيف (مكرّ مفرّ) إلى الخفة فى (مدبر) فالترقيق فى لام (مقبل) فالضمور فى تنوين (معاً) الذى يلفت الانتباه بدوره إلى اشتغال حميع المفردات الخمس فى صدر البيت بظاهرة التنوين نفسها بحيث تمثل عنصر ضغط ومحاصرة لصوت الراء قبل أن ينطلق منقذفاً من مظهر التنوين فى نهاية كلمة " صخر " مسابقاً صوت الميم فى كلمة " جلْمُود ". قبله الأمر الذى يجعل لصورة الصخرة المنقذفة فى السيل من أعلى الجبل (فى عجز البيت) شكل السهم (الخط المستقيم) المنطلق من قوسه (الخط الدائرى المنحنى) .وهو ما يجسد حركة الفرس فى انطلاقه نحو فريسته بعد مطاردتها ومحاصرتها تماماً .

إن الوظيفة الأساسية التى يؤديها الإيقاع الداخلى فى مستواه الجرسى المذكور ، بالإضافة إلى تجسيد حركة الفرس دلالياً ، تتمثل فى الربط بين المستويين التعبيرى والتصويرى فى

البيت . والمستوى التعبيرى محصور فى صدر البيت ، فى حين ينفتح عجزه لفضاء التصوير البلاغى . ففى المستوى الأول ، تعبير مباشر عن واقع حركة الفرس ، فى كره وفره ، وفى إقباله وإدباره .

لذلك احتاج هذا الجزء من البيت ، إلى قوانين دقيقة ، من الاتساق والتكرار والتقابل، والتقرير والضبط الشديد ، مما جعل صوت الميم المطبق فى مطلع جميع المفردات يؤدى وظيفة استجماع الفرس لقواه فى حين لعب صوت الراء التكريرى وظيفة الانطلاق ، كما قام صوت التنوين بدور الجامع للحركتين (معاً) بما فى ذلك حركة التقابل بين المفردات المزدوجة الأربع التى تجمعها مفردة (معاً) الخامسة ، وهى المفردة التى يرجع إليها تحويل المستوى التعبيرى الظاهر فى الصدر إلى المستوى التصويرى فى العجز ، لأن الجمع بين رقاب المتنافرات (معاً) حسب تعبير عبد القاهر الجرجانى ، لايكون إلا عن طريق التصوير والتخيل . وهذا ما يجعل مفردة (معاً) مفتاح البيت كله لأنها تنقله من مستوى اللفظى الخارجى ، إلى المستوى البلاغى العميق ، ومن البنية التعبيرية الظاهرة ، الى البنية التصويرية المستترة ، أو من البنية المتسقة الى البنية المتناثرة فى عجز البيت ، لذلك لم يبرز صوت الراء فى العجز إلا مرة واحدة اقترن بها بها التنوين الوحيد أيضاً ، وذلك فى كلمة (صخر) التى تحمل دلالة خاصة على الصلابة والانقذاف فى اتجاه واحد يمثل خطاً عمودياً (حطه السيل من عل) منطلقاً من قوس منضبط مشدود الوتيرة بين طرفيه المتقابلين (على مستوى التعبير اللفظى) ليكون قادراً على إطلاق سهم الصورة البلاغية فى فضاء المخيلة (على المستوى التصويرى الفنى) . ويمثل صوت اللام (الذى هو صورة مرققة من صوت الراء) وهو يزحف فى جسد البيت متسللاً فى صدره ومحتشداً فى عجزه ، خاصة فى نهايته التقفوية ذات البعد الصوتى المتراكم عمودياً فى القصيدة كلها ، يمثل القرار الذى تنتهى إليه الحالة الشعرية فى البيت على جميع المستويات الدلالية واللغوية والايقاعية والتصويرية .

إن هذه المقاربة التحليلية لواحد من أبيات معلقة امرىء القيس الشهيرة ، لو صحت ، تشير بوضوح مقصود إلى أن ما ينبغى ليس الاعتراف بوجود ظاهرة الايقاع الداخلى فى الشعر فحسب ، بل ينبغى كذلك عدم اعتبارها غريبة أو دخيلة على تربة الشعر العربى عادة منذ أصوله الأولى التى اختزنت بذورها ، قبل أن تورق وتنمو شجرتها فى شعرنا العربى الحديث وهو ما أحل مقاربته فى الوقفات القادمة .

٣- الشعر هو إيقاع أساساً

حاولت فى الوقفتين السابقتين حول مسألة الإيقاع الشعرى، أن أعالج بعض ما يتصل بقضايا الإيقاع فى الشعر العربى من حيث فلسفته وما هيته أو تعريفه نظرياً ، ثم حاولت أن أعطى صورة تطبيقية كمثال للايقاع الداخلى فى واحد من أبيات الشعر العربى .

ونظراً لأهمية هذا الموضوع الذى سبق أن خصصت له بحثاً مطولاً شاركت به مؤخراً فى مهرجان القاهرة للشعر العربى (٤) بالإضافة إلى الجزء الأول من كتابى (السكون المتحرك)(٥) المخصص لدراسة بنية الإيقاع ، فاننى سأحاول أن أخصص له بضع وقفات أخرى ، هنا ، غير التى سلفت ، متجاوزاً فى هذه الوقفات الجديدة كلاً من الجانبين النظرى والتطبيقى ، لكى أتطرق إلى بعض الجوانب الأكاديمية والمقترحات العملية الواجب اتخاذها ، فى نظرى على الأقل ، لخدمة هذا الموضوع الحساس لا فى إطار الشعر العربى وتطوره فحسب ، بل فى إطار تطور الثقافة العربية فى مجملها ومنذ أقدم عصورها . فليس ينسى أحدنا رأى الجاحظ المعروف فى كتاب (الحيوان) الذى يربط فيه بين حكمة العرب والوزن ، وذلك فى قوله : " لو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن " . أو رأيه وهو يربط بين خلود العرب والشعر الموزون فى قوله : " كانت العرب فى جاهليتها تحتال فى تخليدها بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى ، وكان ذلك هو ديوانها " . (٦)

وعلى الرغم من التطور الهائل الذى شهدته حركة الشعر العربى الحديث وما وازى ذلك من تطور نقدى لمفهوم الشعر والإيقاع الشعرى ، الأمر الذى أوصل مجمل الحركة بمستوييها الشعرى والنقدى إلى معضلة القصيدة الضد (٧) أو " قصيدة النثر " ، فان النقد العربى المعاصر لم يزل يعتبر أن " الشعر هو إيقاع أساساً " كما يرى الناقد المعروف الياس خورى الذى يرى كذلك " أن الصرامة الإيقاعية للقصيدة الحديثة هى أساس بنائها " وأن " القصيدة المعاصرة فى أكثر أشكالها تطرفاً - قصيدة النثر - لم تتخلَّ عن صرامة البنية الايقاعية ، وإن كانت قد استبدلت القافية والوزن بأشكال من الضوابط الأخرى ، الموسيقى الداخلية - التداعى والتوتر - والموسيقى الخارجية - التكرار - تركيبة الجملة - الالتفاف الدائرى - والأساس أنه ليس ثمة فى الواقع سوى مستوى إيقاعى واحد . فالإيقاعان الداخلى والخارجى هما إطار لعملية واحدة " . (٨)

إن هذا الاهتمام المتصل فى الثقافة العربية منذ فجرها حتى اليوم بعنصر الايقاع الشعرى، على النحو الذى ألمحت إلى قبس ضئيل منه فى المثالين السابقين ، مسألة فى حاجة إلى التأمل والتفكر وتقليب الظاهرة على مختلف وجوهها والبحث فى جذورها وامكانات تطورها من قبل المختصين والباحثين العرب المشتغلين بعلم نقد الشعر وفنه وبعلم الايقاع الشعرى على وجه الخصوص . وهو ما تحاول هذه الوقفات المخصصة لمسألة الايقاع الشعرى أن تسهم به أو تثيره وتلفت النظر إليه فى أقل تقدير .

فما يمكن أن يستخلص عملياً من المثالين المذكورين لكل من الجاحظ قديما والياس خورى حديثاً فيما يتصل بعناية النقد الأدبى فى الثقافة العربية بعنصر الإيقاع ، هو هذا الالحاح على حتمية الاقتران بين الشعر والإيقاع فى الذائقة العربية . فعند الجاحظ تجاوزت وظيفة الايقاع ، حتى فى بعده الوزنى أو العروضى ، حدود الشعر نفسها إلى مجالات خارجها مثل حكمة العرب وخلودهم وتاريخهم . وقد نتج عن ذلك سطوة للوزن الشعرى فى الثقافة العربية جعلت منه سلطة تفوق سواها من مكونات الشعر بما فى ذلك اللغة التى صار يحق للشاعر إزاءها ما لايحق لغيره فيما سمى بالضرورات الشعرية " .

أما عند الياس خورى باعتباره واحداً من نقاد الحداثة الشعرية فى مرحلتنا الراهنة ، فقد غدا الشعر إيقاعاً فى الأساس ، كما رأينا ، الأمر الذى جعل الحداثة النقدية تفتش عن عنصر الإيقاع فى كل نص أو عمل إبداعى وملاحقته والإنصات إليه حتى ولو كان وجوده وجوداً شخصياً وكان حضوره حضوراً غائباً أو ذائباً فى سواه من مكونات النص ، على نحو ما نلمسه فى محاولة الكشف عن الإيقاع فى " قصيدة النثر " أكثر أشكال القصيدة العربية المعاصرة تطرفاً كما رأينا .

٤- ثلاثة مقترحات علمية وعملية

وعدت القارىء الكريم فى وقفتى السابقة التى ركزتها على أهمية الإيقاع الشعرى فى الثقافة العربية قديمها وحديثها ، وهى حلقة فى سلسلة وقفات سابقة ولاحقة فى الموضوع نفسه ومن جوانب مختلفة فيه .. أقول وعدت القارىء الكريم بأن أتطرق إلى بعض المقترحات العملية والأفكار الأكاديمية الهامة المتصلة بمسألة الايقاع فى الشعر العربى الراهن . وأربط هذه المقترحات والأفكار بالشعر " الراهن " ، نظراً لأن أجدادنا من الباحثين والدارسين والنقاد العرب لم يألوا جهداً فى ضبط علومهم ومصطلحاتها وقوانينها بما فى ذلك علم العروض الذى

كتبوا فيه مئات الكتب والمؤلفات ابتداء من رائد هذا العلم الأول الخليل بن أحمد الفراهيدى . ولعل هذه الجهود العلمية المتصلة والطويلة والمعمقة التى قام بها العلماء الأجداد فى هذا المجال هى ما جعلت البنية الإيقاعية الأم الخاصة بقصيدة التراث العمودية تصمد كل هذا الصمود الطويل الذى استغرق أكثر من خمسة عشر قرناً ، على الرغم من استدارة البنية على نفسها منذ زمن طويل استدارة جعلت عددا من الشعراء يخرجون عليها فى بعض الحقب التاريخية المتباعد وفى بعض البلاد العربية المتناثرة . الأمر الذى كان يؤشر حالات الاختناق المتراكمة التى آلت إليها البنية الإيقاعية الأم منذ أن صرخ فارس الشعر العربى الأول صرخته الشهيرة المبكرة : " هل غادر الشعراء من متردّم ؟ " وهو يبحث عن الجديد الشعرى حتى وإن كان ذلك على مستوى المضمون الذى لم نعد فى نقدنا اليوم نفصله عن الشكل بما فى ذلك عنصر الإيقاع . (٩)

وحين يدعى شعراء الحداثة ونقادها اليوم نجاحهم فى خلخلة تلك البنية الأم وتفكيكها بل تفتيتها ومحوها أخيراً فى إطار " قصيدة النثر " أو البنية الضد ، وذلك على نحو لم يسبقه مثيل فى تاريخ تطور الأدب العربى على الاطلاق ، فان هذ الخروج المطرد على البنية الايقاعية الأم فى سبيل تأسيس بنية جديدة حتى ولو كانت ضداً ، بحاجة إلى تأسيس قوى يصحبه عمل متواصل ويواكبه جهد فكرى أصيل فى مضمار تنمية الايقاع الشعرى علمًا وفنًا أو نقداً وإبداعًا ، وذلك على نحو لا يقل عما بذله الأولون من جهد جهيد أحيوا به قصيدة العمود وبنيتها الايقاعية الموروثة طيلة هذه القرون . (١٠)

إن الجهود الفكرية والعلمية والنقدية التى بذلها رواد النقد العربى الحديث ، فى هذا المجال، ابتداء من منتصف هذا القرن ، من أمثال محمد مندور وابراهيم أنيس ومحمد النويهى وعز الدين إسماعيل وكمال أبو ديب ومصطفى جمال الدين الكثيرة المتراكمة بحاجة ماسة اليوم إلى حركة علمية تقوم باستخلاص ما فيها من مواد تقنينية صالحة لتأسيس قاعدة علمية دقيقة وواضحة ومقبولة ومختزلة لعلم إيقاع الشعر العربى الحديث ، على غرار علم العروض الذى أسسه العلماء العرب لشعرهم . ومثل هذا التأسيس العلمى يعتبر إضافة المسيرة أولئك العلماء الأوائل ، الأمر الذى يفتح الباب واسعاً لإمكانية تأسيس علم الايقاع العربى ابتداء من تأسيس علم لإيقاع الشعر العربى فى مجمله ، ومن ثم محاولة ربطه بمختلف عناصر الايقاع فى جوانب الحياة والعلوم العربية وفنونها المتعددة انطلاقاً من علمى اللغة والموسيقى .

وفى إطار المقترحات والأفكار التى وعدت القارىء بها سابقاً ، مما لم تركز عليه دراسات الباحثين الرواد فى عصرنا الحديث ، وما نحن بحاجة ماسة إليه اليوم لتطوير كل من حركتنا النقدية والشعرية على السواء ، أقترح ثلاثة مقترحات علمية قابلة للتنفيذ سأتناول كلاً منها على حدة فى ثلاث وقفات قادمة تدخل فى سلسلة هذه الوقفات المخصصة لمسألة الايقاع الشعرى . وأول هذه المقترحات يتصل بمصطلحات علم إيقاع الشعر الحديث ومن ثم علم إيقاع الشعر العربى ، وثانى المقترحات يتصل باعداد موسوعة لإيقاع الشعر العربى ، وثالث المقترحات يتصل باستخلاص تجارب الشعر العربى وضبطها فى جداول إيقاعية .

٥- ترمينولوجيا علم الإيقاع

فى سبيل وضع علم دقيق لإيقاع الشعر العربى الحديث ، على غرار علم العروض العربى القديم الذى وضعه الأجداد لقصيدة العمود التراثية ، عددت فى وقفتى السابقة ثلاثة مقترحات كان أولها يتصل بـ " مصطلحية " هذا العلم (TERMINOLOGY) . ويتطلب ذلك وضع تحديد جامع مانع لكل المصطلحات المتداولة فى الأدبيات العربية الحديثة ، وذلك بعد حصرها وتحديد دلالاتها المختلفة ومعرفة مترادفاتها المستعملة فى مختلف الأقطار العربية ، ثم الاتفاق على منهج علمى محدد لاختيار الأفضل من بينها وتبنيه والدعوة إليه والتأليف فيه والتأسيس عليه . ولا يخفى على أحد ما يقف من عقبات جمة أمام تحقيق هذا المشروع العلمى الطموح ، بالإضافة إلى الأسس التى يقوم عليها ، مما يمكن إيجازه فى النقاط البارزة الآتية :

أولاً : إن المشروع بحاجة إلى فريق عمل متكامل يخضع فى أدائه إلى توجيه منهجى ويصدر عن فهم عميق لحركة الشعر العربى الحديث ومكونات النص الشعرى الجديد بمختلف مظاهر تطورها وتشابك العلاقات بين أبنيتها الفنية مما له تقاطع وتفاعل مع عناصر بنية الايقاع الشعرى ، وبخاصة ما يتصل منها باللغة فى مستوياتها الصوتية والتركيبة البلاغية وهذا يعنى أن الجهود العربية الفردية ، على أهميتها الخاصة ، لن تستطيع وحدها أن تنهض بتحقيق هذا المشروع الجماعى المتكامل ، بقدر ما هى تؤشر ضرورة أن تنبرى جهة عربية قادرة على جمع ذلك الشتات المتناثر والجهود المبعثرة وتوجهها نحو الهدف المشترك (١١) .

ثانياً : ومن أبرز المهام التى تنتظر ذلك الفريق فى عمله المذكور حداثة الرؤية وتجديد النظر إلى مصطلحات الايقاع وتخليصها مما علق بها من ظلال ومفاهيم مستمدة من مجالات علم

العروض العربى الموروث الذى قام أصلاً على قاعدة القصيدة العمودية ببنيتها الايقاعية المحكمة . أن الأمر بحاجة إلى ما أشار إليه الدكتور كمال أبو ديب فى عنوان كتابه الشهير الموسوم " فى البنية الايقاعية للشعر العربى " وجعل هدفه العلمى متجهاً " نحو بديل جذرى لعروض الخليل " من جهة ، " ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن " من جهة ثانية (١٢) وهذا يعنى أن البيئة الصحراوية وما يحيط بالجزيرة العربية من بحار وما يتناثر فيها من خيام وجمال تمثل ركائز الحياة فيها لا تستطيع (بما فيها من حركة وسكون وما لها من حاجة لحداء أو ما تتضمنه من عناصر تكوين كالعمود والأوتاد والأسباب أو ما يعتور متاهاتها من طرقات تحتاج إلى صدى يقتفى بواسطتها الأثر.) أن تنتج اليوم مصطلحات يمكنها أن تستوعب حركة الإيقاع فى القصيدة الشعرية الجديدة التى صارت تستلهم قوانينها من حركة إيقاع العصر وقوانينه ومكوناته . وهذا يعنى مرة أخرى أن العنوان والتوصيف المنهجى اللذين وضعهما أديب لكتابه المذكور أعلاه ، بحاجة من قبل أى فريق عمل من الباحثين فى موضوع مصطلحات علم الإيقاع إلى المزيد من التأمل والاهتمام والجدية . لأن مثل ذلك التفكير يجعل من التعامل مع مصطلحات علم الإيقاع إلى المزيد من التأمل والإهتمام والجدية . لأن مثل ذلك التفكير يجعل من التعامل مع مصطلحات العلم يتجاوز عمل المجامع اللغوية التقليدى فى الوطن العربى ، إلى حيث التفكير فى تأسيس علم من العلوم من خلال التفكير فى جهازه الاصطلاحى . ذلك أن " مفاتيح العلوم مصطلحاتها " كما يقول العالم عبد السلام المسدى ، " ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى " ، كما أن " السجل الاصطلاحى " فى نظر المسدى " هو الكشف المفهومى الذى يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع " (١٣)

ثالثاً : وأخيراً يتضح مما سلف أن العمل على تحقيق هذا المشروع من جانبه الاصطلاحى الدقيق لا يحتاج إلى علماء مختصين فى اللغة العربية فحسب ، بقدر ما هو بحاجة إلى نقاد وباحثين ومبدعين متفهمين لقضايا الشعر العربى الحديث ومتعمقين فى رصد ظواهره وهجس مكوناته الخفية بشكل خاص ، لكى يستطيعوا أن يضبطوا لنا دلالات عدد من المصطلحات الرائجة مثل مصطلح الإيقاع الداخلى أو النواة الايقاعية أو المفصل الإيقاعى أو تلك المصطلحات التى استخدمها الناقد الياس خورى فى تحديده لبعض مكونات الإيقاع فى قصيدة النثر العربية مما أشرت إليه فى وقفة سابقة . وهذا يعنى أن من ينبرى إلى رصد مصطلح الإيقاع الجديد بحاجة إلى فهم نقدى عميق لدلالاته الفنية الخاصة ، وهذا ما يجعل الاشتغال على المصطلح مرتبطاً بما يتصل به من العمل الموسوعى كما سأبين فى الوقفة القادمة

٦- نحو موسوعة لإيقاع الشعر العربى

جاء فى مقدمة (الموسوعة العربية الميسرة) أن ظهور موسوعة فى أمة من الأمم " يعد حدثاً هاماً فى تاريخها ، فهو يؤرخ مرحلة بعينها من مراحل نضجها الثقافى ، وهو دلالة على مراحل نضج مختلفة فى نواح أخرى من التقدم " (١٤) وليس مثل الشعر أو " ديوان العرب " أمراً يمكن أن يقاس عليه تطور العرب وتقدمهم فى أية مرحلة من مراحل حياتهم ، نظراً لما تختزنه ذاكرة الشعر العميقة من تجارب متراكمة وحساسية مفرطة وتميز خاص بالعربى وتكوينه على على كل المستويات . وقد كان احتفاء العربى بالايقاع أو الوزن باعتباره مركز الابداع الشعرى والحضارى بشكل عام مسألة فى غاية الوضوح كما رأينا فى ما أورده الجاحظ من ربط بين وزن الشعر عند العرب والحكمة لديهم أو الثقافة والخلود .

ولئن كان لجمع مصطلحات علم الايقاع فى قاموس أو معجم من أهمية خاصة فى سبيل تأسيس علم للايقاع الشعرى الحديث ، فان مثل ذلك الجهد لايبلغ مداه إلا بالعمل على تأليف موسوعة شاملة لايقاع الشعر العربى قديمه وحديثه " على اعتبار أن الايقاع الشعرى يمثل ظاهرة واحدة متماسكة ومتصلة الحلقات فى سلسلة تطور الابداع العربى . والفارق بين الجهدين المعجمى والموسوعى واضح وملحوظ فى هذا المجال . فالأول يهتم بالمصطلحات ومعانيها العربية وما يقابلها فى لغة أو بعض اللغات الأجنبية ، بحيث يمكن تأسيس قاعدة لعلم الايقاع من خلال حصر مفرداته الأساسية ، نظراً لأن " مصطلحات العلوم هى الصورة الكاشفة لأبنيتها المجردة " كما يرى الدكتور عبد السلام فى مقدمته لقاموس اللسانيات .(١٥)

أما الجهد الموسوعى فيتصل بعلم المصطلح أكثر من اتصاله بمصطلح العلم أو المصطلحية وعلم المصطلح . حسب المسدى (١٦) ، " تنظيرى فى الأساس ، تطبيقى فى الاستثمار ، لايمكن الذهاب فيه إلا بحسب تصور مبدئى لجملة من القضايا الدلالية والتكوينية " . وبتطبيق ذلك على الظاهرة الايقاعية ، نجد أن المصطلح الذى حدد علم الإيقاع فى المستوى الأول بحاجة هو الآخر إلى تحديد مفصل ودقيق فى المستوى الثانى وبذلك تكتمل العلاقة الجدلية بين بعدى المشروع الموضوع لرصد الظاهرة الايقاعية فى الشعر العربى : مصطلح العلم وعلم المصطلح ، أو المصطلحية والموسوعية .

وضرورة إنجاز موسوعة لإيقاع الشعر العربى لا يكتمل جهد " المصطلحية " إلا به ، كما ذكرت سابقاً ، ليست ضرورة أكاديمية أو حالة تنظيرية باذخة ، ولاهى بمطلب نقدى ملحّ

فحسب ، بقدر ما هى حصيلة عضوية وطبيعية لتطور واقع الحركة الشعرية العربية ولعنصر " الايقاع الشعرى " فيها بشكل خاص على مستوى كل من الإبداع الفنى والمفهوم النقدى . فهو لم يعد كما كان قالباً وزنياً خارجياً جامداً يستوعب كالوعاء مختلف الحالات أو "الأغراض" الشعرية التى تقولب فيه دون أدنى تمييز ، بل صار الإيقاع الشعرى نفسه حالة ذائبة فى المركب الشعرى كله ، بحيث غدا من غير الممكن عزل الحالة الايقاعية فى قالب بعينه بعيداً عن عناصر التركيب الشعرى الأخرى (١٧) وهذا ما جعل لكل جزء فى النص إيقاعه الخاص المتصل بسواه من الأجزاء والعناصر عن طريق الايقاع العام الناتج عن إيقاع كل جزء . والجزء فى حركته الإيقاعية المركبة بتلك أشبه بالأرض فى حركتها حول نفسها وحول الشمس فى الوقت نفسه . الأمر الذى يخلق حالة من التفاعل الكلى والجزئى فى النص الشعرى الحديث يصعب معه تحديد مصدر واحد للايقاع يمكن حصره وقولبته ، أى تحويله إلى وزن . لذلك كثيراً ما يتردد فى النقد الحديث أن لكل نص شعرى حديث إيقاعه الخاص . مثلما يكثر الحديث كذلك عن " إيقاعات " غير ذات طابع إيقاعى ، حسب المفهوم التقليدى ، مثل إيقاع الصورة وإيقاع الكلمة وإيقاع الجرس الصوتى وإيقاع البناء وإيقاع اللغة وإيقاع الجملة وإيقاع الفكرة وأخيراً إيقاع الوزن . كما أن هناك إيقاعات مجازية ويسميها باحث غربى مختص فى الموضوع " توقيعاً " (١٨) ، تمييزاً لها عن " الإيقاع " الذى هو ذو خصائص صوتية . ومن هذه الإيقاعات المجازية إيقاع اللون وإيقاع الحرف وإيقاع الحركة . ومنها ما هو إيقاع بصرى مثل إيقاع الفراغ وتشكيله أو علاقة بياض الورقة بسواد الكتابة . وهى نماذج ومظاهر من الإيقاع تكاد لا تحصر ، وقد سمحت لى الفرصة إلى معالجة عدد كبير منها فى كتابى (السكون المتحرك) (١٩) إلا أن الملحّ والضرورى الآن هو رصدها نقدياً من قبل فريق من العلماء والنقاد والباحثين وتأخيرها فى جهد موسوعى يخدم الثقافة العربية كلها .

٧- نحو عروض للشعر الحديث

لن تكتمل صورة الجهدين العلميين والعمليين اللذين أقترحتهما فى الوقفتين السابقتين حول مصطلحات الايقاع وموسوعة الإيقاع ، إلا بمقترح ثالث ذى بعد إحصائى دقيق يتصل بحصر البنية الإيقاعية لدى كل شاعر عربى معاصر أو حديث فى مجموعة من الجداول الإحصائية التى يظهر كل منها المنحنى البيانى لاستخدام وزن من الأوزان أو قافية من القوافى أو حركة من الحركات ، نظراً لما يمثله هذا الجهد من ضرورات علمية مفيدة فى سياق الكشف عن تطور الظاهرة الايقاعية فى الشعر العربى منذ أن ولدت فى مهاد البحوث والأوزان

العروضية أيام المهلهل وعنترة وامرىء القيس وطرفة وغيرهم من شعراء البنية الايقاعية الأم ، إلى أن اكتملت واستدارت على نفسها وتحجرت في العصور العربية اللاحقة ابتداء من العصرين العباسيين الأول والثاني وانتهاء بالعصرين المملوكي والعثماني ، حتى إنكسارها وخلخلتها والخروج عليها جزئياً في منتصف القرن الراهن على يد شعراء " قصيدة التفعيلة " الرواد ، وصولاً إلى حالة الامحاء الكامل لصورة الوزن الخارجي في القصيدة العربية ضمن شكلها الفني المسمى نقدياً " قصيدة النثر " ، حيث تبرز أكبر إشكالات الايقاع الشعرى على الاطلاق نظراً لانتقاله من الخارج إلى الداخل ومن المتجلى الى الخفى ومن قالب الوزن إلى قلب الايقاع الذائب في كل مكونات القصيدة وعناصرها الشعرية من تراكيب لغوية وصور ورموز ومضامين ورؤى وفضاءات .

إن الأصل المدرك والمحسوس لايقاع الشعر العربي منذ بداياته التي نعرفها تاريخياً ، يتمثل في الصورة الصوتية التي كشف الخليل عن وجه من وجوهها الكثيرة ، ولم يكشف عنها كما ظن الكثيرون ، بقدر ما كشف عن رؤيته هو لجانب من جوانبها العروضية المرتكزة على نظام التفعيلة ضمن وحدة البيت . وبقيت وجوه كثيرة لم يكشف عنها الخليل أو لم تتكشف لرؤيته العروضية ذات البعد اللغوى من جهة والرياضى من جهة ثانية ، وذلك لأسباب كثيرة يضيق المجال هنا عن ذكرها . وقد حاولت في وقفتي التطبيقية السريعة مع بيت امرىء القيس المشهور أن أتطرق إلى بعض الجوانب الايقاعية التي تضمنها البيت المذكور مما لم يتطرق إليه الخليل في إطار منهجه العروضي القائم أساساً على رصد حركة التفعيلة في البيت الواحد .

وهذا يعني أن الخليل لم يكشف عن كل أبعاد الظاهرة الإيقاعية حتى في إطار مستواها الصوتي والكمي (القافية والوزن) ، بل ربما أستطيع أن أزعم أنه لم تتجاوز رؤيته سطح الظاهرة الإيقاعية حيث الأبنية اللغوية والرياضية والمنطقية في بعديها الكمي والصوتي ، أي الوزن الخارجي كما ذكرت ، أما العمق الثاوى تحت ذلك السطح الساكن متموجاً متحركاً مضطرباً ، بل ومكوناً في النهاية صورة الوزن الخارجي ، فهو أمر لم يلتفت إليه كثيراً الخليل ابن أحمد إلا في ظاهرة ما سمى بالعلل والزحافات . وتغني هذه التسمية التهجينية عن التكهن بدورهما الوظيفي في بنية الإيقاع الوزني ضمن المنظور العروضي أو الرؤية الخليلية . وقد التفت حازم القرطاجني بعد الخليل بقرون طويلة إلى مستويات عميقة من الظاهرة الإيقاعية فيما أسماه " بقانون التناسب " و " العلم الكلى " ويعنى بع علم البلاغة حيث تكون

المخيلة تربة خصبة لقوانين الايقاع الشعرى بما فى ذلك الوزن . وهى أمور لم تكن لدى أهل العروض سوى زحافات وعلل تعترى جسد الوزن السليم وعافيته الوزنية أو صحته الخارجية القائمة على المشى الصحيح دون زحف أو علة من عرج .

إن أهمية الخليل تكمن فى استكمال جهده الإيقاعى الفذ لافى الوقوف عنده والاكتفاء به . وهذا ما فعله حازم قبلنا ، وهو ما ينبغى أن نفعله بعده ونزيد عليه ، لكى يستطيع الباحثون والدارسون والنقاد العرب مواكبة التحولات الكبيرة التى تمر بها الظاهرة الشعرية العربية فى مسارها من القصيدة الأم إلى القصيدة الضد . وإلا أصبح النظر النقدى متأخراً بأشواط طويلة عن جاذبية الشعر وحركته الدائبة إننا مطالبون بوضع عروض أو رسم خارطة لإيقاع الشعر الحديث .

وأرى أن حصر تجارب الشعراء العرب المعاصرين ، وخاصة شعراء الريادة ممن كتبوا على أكثر من نظام إيقاعى (البيت ، التفعيلية ، النثر) ، فى جداول إيقاعية من قبل فريق من الباحثين العرب يعتبر خطوة موازية لعمل الخليل ومكملة لجهوده ومفضية فى الوقت نفسه إلى اكتشاف أبنية أو مجالات إيقاعية جديدة تتميز بالجوانية والخفاء ولكنها فى التحليل الآخير تعتبر أصداء مترامية فى أنحاء النص ومكوناته لذلك الصوت الايقاعى الواحد والخارجى الذى ذاب فى محلول القصيدة الكلى ، مفصحاً عن علاقة بكر لم يكشف عنها النقد العربى ، علمياً ، لحد الآن هى علاقة الإيقاع بالمعنى . وهى موضوع الوقفة القادمة .

٨- بين الإيقاع ومعناه

كان الهدف الجوهرى من وراء اقتراحى فى الوقفة السابقة بحصر الأبنية الايقاعية للشعراء العرب الرواد فى جداول إحصائية دقيقة ، هو الوصول إلى محاولة استكناه العلاقة الجدلية الرابطة بين الإيقاع الشعرى ومعناه فى التجربة الشعرية العربية . وهى علاقة بكر ، كما ذكرت سابقاً ، فى إطار الاهتمام بايقاع الشعر العربى . ولكنها راسخة فى علم إيقاع الشعر ضمن ثقافات أخرى . وقد أشار لها الشاعر والناقد الانكليزى ج . س . فريزر الذى رأى أن من المهم " ربط الأنماط الايقاعية فى الشعر بأنماط من المعنى - معنى الكلام أو معنى الجملة " . (٢٠) كما أن هناك عددا كبيرا من الإشارات لعدد من المفكرين والشعراء الغربيين حول هذا الربط بين الصوت والمعنى " . فهذا فاليرى يرى أن الشعر عبارة عن " تردد بين الصوت والمعنى " . وإن تجميع عدد من الأنسجة الصوتية المختلفة فى بيت من الشعراء أو فى

قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من التيار الدلالى الباطن " على حد تعبير إدجار ألن بو . كما أن القاعدة الكلاسيكية التى صاغها بوب تتلخص فى قوله : " على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى " . (٢١)

ولم يكن تراث النقد العربى خلواً من الإشارات التى تربط بين الإيقاع والمعنى . وسبق أن أشرت في وقفة سابقة إلى ربط الجاحظ بين الوزن من جهة وبين كل من حكمة العرب وخلودهم من جهة ثانية . كما سبق أن ألمحت إلى قانون التناسب لدى حازم القرطاجنى الذى قام فيه بالربط بين حركة القصيدة الإيقاعية وما يضطرب فيها من أعماق دلالية . أما النقد العربى الحديث فقد تأسس أصلاً على تجلية مثل هذه القضية ، نظراً لما لها من وجود بنيوى صميم فى انبثاق حركة الشعر الجديد التى تأسست على تحول عنصر الإيقاع إلى بنية تعبيرية عن المعنى بعد أن كان المعنى حبيس البنية الايقاعية الجاهزة فى قصيدة التراث العمودية . وهذا ما جعل حتى الشكل البصرى المتموج للقصيدة الجديدة ذا دلالية تعبيرية خصبة تصافح العين وتخلق حالة إيقاعية أولية سرعان ما تعمقها قراءة القصيدة (٢٢)

" فالشاعر - ككل فنان - يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسى بينه وبين العالم الخارجى عن طريق ذلك " التوقيع " الموسيقى الذى يعد أساسيًا فى كل عمل فنى " كما يرى عز الدين اسماعيل (٢٣)

وإذا كانت بنية البيت الإيقاعية قد أنحسرت تدريجياً أمام تطور حركة الشعر الحديث ابتداء من منتصف القرن الحالى ، فذلك راجع فى نظرى إلى افتقاد الرنين الايقاعى البيتى ، بسبب دورانه المكرور وأوزانه المألوفة ، المعنى الذى كان يعبر عنه ذاك الرنين قبل أن يتداول عليه آلاف الشعراء العرب على مدى خمسة عشر قرناً أو أكثر . فى حين راحت القصيدة الجديدة فى بنيتها التفعيلية أولاً تنتج معنى إيقاعياً موازياً أو مطابقاً للمعنى الدلالى الذى تعبر عنه تموجات السطور فى قصيدة التفعيلية . ثم قطعت قصيدة النثر بعد ذلك أبعد من ذلك الشوط ، حين حولت الدلالة الشعرية نفسها إلى بنية ريقاعية خفية عالقة بالمعنى وناتجة عنه فى الوقت نفسه . الأمر الذى جعل الإيقاع خاضعاً لحالة التعددية الدلالية التى يخضع لها النص الشعرى الجديد فى القراءة النقدية الحديثة . ولعل هذا ما عنته سوزان برنار بقولها ، وهى تتحدث عن قصيدة النثر ، إن " القصيدة تخلق شكلها الذى تريد ، كالنهر الذى يخلق مجراه أى أن التجربة الداخلية هى التى تحدد إيقاعها وصورتها وحركتها . الحركة

الداخلية ترسم حدودها بحركتها الذاتية ، وإذا رسمتها بحدود جاهزة فانها تقع فى البهلوانية والشكلية (٢٤) .

إن الربط بين الإيقاع والمعنى بجميع أشكاله ومستوياته ، من شأنه أن يتيح للنقد العربى الحديث استثماره الجداول الايقاعية التى ترصد فيها تجارب الشعراء العرب المحدثين ، وتعينه على قراءة مضامينهم انطلاقاً من قراءة خصوصياتهم الإيقاعية . الأمر الذى قد يكشف من جديد عن دلالة الأوزان العروضية ومدى ملاءمتها أو ملاءمة بعضها للتعبير عن تجاربنا المعاصرة ، على نحو ما يقوم به وزن المتدارك مثلاً من دور تدريجى فى نقل بنية إيقاع الشعر العربى من بنية النظم المحكم الى فضاء قصيدة النثر ، نظرا لما فى وحدته الموسيقية (فاعلن) بوجوهها الإيقاعية المتعددة وباعتبارها أصغر وحدة موسيقية فى العروض العربى ، من قدرة على التشكل فى اتجاه التركيب وعلى التحلل فى اتجاه التفكيك فى الوقت نفسه .ولعل هذا ما جعل الخليل الفراهيدى يتجاهل تشكيلها العروضى الذى توهم الأخفش بعده تداركه عليه(٢٥)

ويبدو أن أكثر الباحثين العرب المعاصرين اهتماماً بهذه القضية من الناحية النظرية على الأقل ، هو الدكتور شكرى محمد عياد ، وذلك فى الفصل الأخير الذى خصصه لدراسة (موسيقى الشعر ومعناه) ضمن كتابه المتميز الموسوم (موسيقى الشعر العربى) .

إن هذا الفصل من الكتاب ، على الرغم من قصره وتركيزه على الجانب النظرى والتاريخى بالذات ، يتميز بكونه خطوة جريئة فى مضمار لم يجرؤ معظم من كتب فى موضوع الإيقاع الشعرى من الباحثين العرب المعاصرين ، ممن عرض لأبرزهم الدكتور عياد فى الفصل الأول من كتابه مثل محمد مندور وإبراهيم أنيس وعبدالله الطيب ونازك الملائكة ومحمد النويهى ورجاء النقاش وبدر الديب وسواهم ، على طرقه والسير فيه قليلاً أو كثيراً ، وإن ظل بعضهم يحوم حول القضية ولكنه لم يقع فيها على النحو الذى حاول الدكتور عياد اقتحامه وريادته فى الفصل المذكور من كتابه . ولعل هذه الريادة ، إضافة إلى خطورة القضية وإشكالاتها ، هو ما دفع مؤلف كتاب (موسيقى الشعر العربى) إلى إختزال هذا الفصل ووضعه فى خاتمة الكتاب، باعتباره عتبة جديدة على مشارف البحث العلمى الجاد فى جوهر الإيقاع الشعرى وبخاصة الجديد منه مما هو بحاجة إلى نظرية جديدة خاصة به على مستوى الإيقاع تختلف عما جاءت به نظريات العروض القديمة .

ولئن اكتفى الدكتور عياد فى هذا الفصل الرائد بعرض القضية على الرغم من خطورتها ، عرضاً تاريخياً اعتمد فيه على كشف النظرية عند الباحثين العالميين أمثال لانس وريتشاردز، فان أبرز ما فى هذا الفصل هو التأكيد على أهمية العلاقة بين الإيقاع ومعناه فى البناء الشعرى الحديث ، وحجته فى ذلك " أن الأصوات متى أصبحت رموزاً دالة على معان فقد أصبح من المتعذر فصلها عن معانيها ومن ثم قياس كل منهما على حدة (إن كان من الممكن قياس المعانى) " (٢٦) . فقد يكون للإيقاع بمفرده تأثير فنى ، فى نظره ، حتى يلتقى الإيقاع- بعناصره الكثيرة التى عالج أظهرها فى فصول كتابه السابق مع المعنى لقاء يقوم على التوافق والطباق معاً . (٢٧)

٩- تضايف مصطلحات الإيقاع

أعنى بالتضايف، هنا ، تلك الحالة من المشاركة التفاعلية التى عادة ما تحدث بين المصطلحات النقدية وهى تنتقل من مجال فنى أو علمى إلى مجال آخر سواه ، على الرغم من حاجز " الجمع والمنع " الذى تقوم عليه " مصطلحية " كل علم على حدة . ويبدو أن مثل هذا الحاجز القانونى الأساس الذى يلح عليه المشتغلون بعلم المصطلح ، باعتباره الشرط الأول فى مجال علمهم ، قد وجد أو أوجد أصلاً للوقوف فى وجه حركة " التضايف " هذه باعتبارها حركة اختلاط وعملية تداخل بين المصطلحات ، من شأنها أن تؤدى إلى تشويش حالة الاستصفاء الخاصة بجهاز المعرفة فى علم من العلوم .

وعلى الرغم من تلك الخشية وذلك المحذور العلمى يظل لعملية " التضايف " وجوه أخرى إيجابية ينبغى النظر إليها والتأمل فيها ، لكى يمكن للنظر النقدى المدقق أن يتلمس الشعرة الرفيعة الفاصلة بين سلبية الاختلاط والتشويش والتداخل من جهة ، وإيجابية " التضايف " والإخصاب والغنى ، باعتبارها عملية تلاقح حية بين مختلف جوانب التجربة الابداعية لدى الانسان من جهة ثانية . وفرق بين الخلط المشوش والتضايف الفعال والمتفاعل .

إننى أسوق هذه المقدمة لكى أسهل بسط قضية فكرية وفنية فى غاية التعقيدكادت تسيطر على تفكيرنا النقدى فيما يخص عدداً من المصطلحات النقدية وفى مقدمتها مصطلح " الإيقاع " و " الصورة " ضمن إطار الشعر ، وبخاصة الشعر العربى الحديث . فالايقاع مصطلح حديث نسبياً فى الثقافة العربية ، إذا ما نظرنا إلى علاقته المباشرة بالشعر فقد وضع المصطلح أصلاً لكى يستخدم فى مجال الموسيقى ولم يزل كذلك حتى اليوم . وكان أول اتصال

له بالشعر من خلال الغناء أو الشعر المغنى . ولعل كلمة شعر نفسها في بعض اللغات القديمة مثل العبرية تعنى الغناء كما يشير مصطفى الجوزو فى هذه الفقرة من كتابه (نظريات الشعر العربى عند العرب) : " وخلاصة القول أن بعضا من النقاد يرى أن الغناء أصل للشعر العربى خاصة ، والسامي عامة . وهذا الرأى يؤيده فى العربية اشتراك الغناء والشعر ببعض المصطلحات : إذيقال غنّى واحد وترنم بالشعر، مع أن الحداد والترنم من الغناء الملحن ، كما أن الرمل والهزج من بحور الشعر ومن أجناس الغناء . وهذا الاشتراك فى المصطلحات ، ولو على سبيل الاستعارة ، يعنى اشتراكاً فى المعنى والصفة ويؤيده فى الساميات اشتراك ألفاظ الشعر والغناء : شار وشير الخ .. ويؤيده فى وصف النقاد اشتراك الفنين فى الايقاع والقدرة على الاطراب . كل ذلك حملنا على تأييد الدارسين الذين رأوا أن كلمة (شعر) العربية تقابل كلمة (شير) العبرية ومعناها الشعر والغناء".(٢٨)

ولعل هذا الربط المتوائم ، على مستوى التضايف بين الشعر والغناء ، هو المسئول عن الصبغة الصوتية التى اتسم بها مصطلح الإيقاع دائماً حتى وهو يستخدم ضيفاً على مجال فنى آخر كالشعر أساسه اللغة والمعنى والصورة . ونسي الكثيرون أن " الصوت " فى الموسيقى والغناء مادة خام صافية ، وإن الذى يجعله إيقاعاً وغناء هو ذلك القانون من العلاقات المنتظمة بين أجزائه على مدى امتداده وتقطعه أو حركته وسكونه فى إطار من التكرار والتعاقب أو المؤالفة والمخالفة . ولذلك حاول النقاد العرب القدماء التمييز منذ وقت مبكر بين إيقاع الشعر و إيقاع الموسيقى بمصطلحات مثل الوزن والبحر والرجز والعروض والنظم . وهى مصطلحات خصوا بها إيقاع الشعر على الرغم مما فيها من بعد موسيقى أو غنائى ، نظراً للعلاقة التوأمية بين الفنين أصلاً كما ذكرت سابقاً .

وهنا يبرز سؤال إشكالى ، خاصة أمام النظر النقدى الحديث ، هو : هل الإيقاع وجوهره كامنان فى مادة الصوت أم فى طريقة انتظامه ومعالجته ؟ أم فى الاثنين معاً ؟ وهو سؤال يضع أى باحث ، قبل التسرع بالإجابة عليه ، أمام حالة جديدة من التضايف الاصطلاحى بين الصوت كمادة من جهة والصوت كنظام ونسق من جهة مقابلة . ولا يمكن الاجابة على السؤال المطروح السابق إلا بعد / أو عن طريق فض الإشكال الجديد فى هذه الحالة التضايفية بين الصوت ونظامه فى قضية الايقاع الشعرى ، بعد أن حاولت فض الاشتباك والتضايف بين الشعر والغناء .

١٠- بين مادة الصوت وانتظامها

من مجال الموسيقا ، عبر الغناء ، انتقل مصطلح الإيقاع الى مجال الشعر ، كما أوضحت ذلك فى وقفتى السابقة . وكان انتقاله مزدوجاً أو مركباً ، نظراً لأن الإيقاع الموسيقى عبارة عن مكونين اثنين هما : مادة الصوت الخام ، والنظام الذى تأتلف فيه تلك المادة الصوتية. وما ينبغى أن ينتقل عادة من هذه التركيبة المزدوجة هو النظام لا الصوت ، حتى فى عملية " التضايف " الإيقاعية بين الموسيقى والغناء (عبر اللحن الموسيقى) إذ يشترك المجالان فى النظام عبر التطابق اللحنى ، فى حين يبقى الفارق واضحاً بين صوت الآلة الموسيقية وصوت المُغنّى البشرى فى مخارجه اللفظية ومضامينه اللغوية . وهذا ما حصل تماماً حين تم التضايف الإيقاعى بين مجالى الموسيقى والشعر عبر عملية الغناء كما ذكرت سابقاً ، وهو ما جعل العرب القدماء يطلقون صفة " النظم " على موسيقى الشعر ، أى على عملية انتظام الصوت فى وزن وقافية موحدين .

ويبدو من ذلك أن النقاد القدماء قد أدركوا أن الصوت يفقد خصائصه الصافية ومادته الخام التى تنتجها الآلة الموسيقية ، بعد أن ينتقل إلى مجال آخر متضايف معه كالغناء أو الشعر على نحو خاص . وذلك لأن الشعر واقعة لغوية فى الأساس وهذه الواقعة مكونة من دوال صوتية تنتجها الحنجرة البشرية ولها مدلولات مرجعياتها الواقع بعينه وتجربته المباشرة ، وهو ما يختلف عن الآلة الموسيقية التى تظل وسيطاً صوتياً بين الانسان والتجربة ، فى حين تقوم اللغة ، وبخاصة فى الشعر ، كواقعة لا تقبل التوسط أو الحياد بين الإنسان وتجربته . وبذلك يغدو الصوت فى الشعر جزءاً صغيراً ومتميزاً بتشربه بخصائص اللغة والصوت البشرى ومضامين التجربة المباشرة ، إذ لا يبقى فيه من الصوت الموسيقى سوى ارتباط كل منهما بأصله فى الطبيعة الأم . وما أظن صوت القافية على نحو خاص سوى تعبير عن حنين الشاعر العربى القديم الى ذلك الأصل أو الرحم الأول .

ويمكن ملاحظة الفرق بين الصوت الموسيقى ومادة الصوت الشعرى ، على الرغم من أصلهما المتحد ، فى تعريف ابن سينا للايقاع على هذا النحو : " الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنياً وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الايقاع شعرياً "، (كتاب الشفاء)(٣٠) وهو ، فيما يبدو ، من أول النصوص التى أطلق فيها العرب مصطلح "الايقاع" على الوزن الشعرى مستمدين إياه من مجال الموسيقا . إلا أن ما يلفت الإنتباه حقًا فى هذا النص أمران :

الأول يتمثل فى تمييز ابن سينا بين الإيقاع اللحنى والإيقاع الشعرى على الرغم من اشتراك الإيقاعين فى أصل واحد هو " النقرات ". والأمر الثانى يتمثل فى تعريف الايقاع لا باعتباره " نقرات " فحسب ، لحنية كانت و شعرية ، بل باعتبار العلاقة الزمانية التى تحكم تلك " النقرات " وتتحكم فى المسافات الفاصلة فيما بينها ، هو ما اطلق عليه التعريف " تقدير ما لزمان النقرات " . كما يلاحظ فى النص كذلك اختلاف نقرات الموسيقى " منغمة وناتجها لحنى ، والنقرات الأخرى ذائبة كالرنين فى تركيب الكلام الذى تقوم بانتاجه لغوياً ، وناتجها شعرى أى متصل بالمخيلة ، وهذا ما يجعل مادة الصوت تختلف فى كلا النقرات باختلاف الأداة المنتجة لها (الانسان / الآلة) وباختلاف الوسط المادى الذى ينقلب فيه الصوت (اللغة / اللحن) .

أما الانتظام فهو القاعدة المشتركة التى يقوم عليها تعريف الايقاع فى كل من الموسيقى والشعر ، نظراً لأن النقرات الصوتية التى تظل صافية صريحة فى اللحن تذوب فى بنية اللغة الشعرية وتتلاشى فى تراكيبها ومضامينها ، ولا يبقى منها إلا ما يؤسس عادة بنية الوزن العروضى وخاصة نظام القافية الموحدة فيه . وهذا الذوبان أو التلاشى الصوتى هو ما يدع الباب مفتوحاً لعدد كبير من البدائل ذات الطبيعة المختلفة عن الصوت المحض ، لكمية تأخذ مكانها فى " الانتظام " الذى بقى شاهداً على نقرات الصوت ومصدرها الموسيقى الأول . ولعل هذا ما دفع بعض الباحثين العرب إلى اطلاق مصطلح الايقاع على الانتظام الصوتى فقط ، فى حين سمى الانتظام غير الصوتى " توقيعاً " كما سأوضح ذلك فى الوقفة القادمة .

١١- بين الايقاع والتوقيع

فى هذه الوقفة الأخيرة التى أختتم بها هذه السلسلة من الوقفات حول مسألة الإيقاع الشعرى سأبسط القول فى واحدة من القضايا الإشكالية المتميزة التى صاغها الفكر النقدى الحديث على المستوى الأكاديمى حول مفهوم الإيقاع . وتتصل هذه القضية الفكرية بمحاولة بعض الباحثين العرب الجادين التمييز بين خصائص الإيقاع الصوتية وخصائصه غير الصوتية ، مقترحين للأولى مصطلح " الإيقاع " وللثانية مصطلح " التوقيع ". ومن أبرز هذه المحاولات النقدية الجادة بحث لأستاذى الجليل الدكتور محمد الهادى الطرابلسى نشره فى (حوليات الجامعة التونسية) عام ١٩٩١ تحت عنوان (مفهوم الإيقاع) ، وقد رأى فيه أن " مفهوم الايقاع - كمفهوم الوزن - مؤسس على المادة الصوتية ، وأن ضروباً من التوقيع بغير الأصوات قد تعمل أيضاً فى الكلام ، تحتم الابقاء على مصطلح الإيقاع فى التعبير عن

الضروب الأخرى والدلالة عليها بمصطلح آخر أنسب لها . والمصطلح المنشود قد يكون لفظ التوقيع المثبت فى اللسان والمستعمل لهذه المعانى ومثيلاتها . "

وأهمية هذا البحث الأكاديمى المتميز تكمن فى فتحه ملف الحوار فى قضية الإيقاع الشعرى، الأمر الذى يندرج ضمن الطموح العلمى والعملى الذى ركزت عليه هذه السلسلة من الوقفات فى مقترحات ثلاثة ، خاصة فى ما يتصل منها بوضع موسوعة إيقاع الشعر العربى وثبت بمصطلحاته العلمية والفنية بين مختلف مصطلحات المجال المعرفى هو من قبيل وضع القدم على أول الطريق المؤدية إلى تحويل ذلك المجال إلى علم قائم بذاته ، وهذا ما توختہ هذه السلسلة من الوقفات ودعت إليه . ولا غرو أن أفضل طريقة للوصول إلى ذلك هو فتح باب الحوار العلمى الجاد بين كل المختصين العرب ، نقاداً وباحثين وشعراء مبدعين ، حول مسألة الايقاع الشعرى لا باعتبارها قضية اختصاصية فحسب ، بل باعتبارها قضية حضارية تمس " حكمة العرب وخلودهم " كما ذكر الجاحظ ، وتتصل بقانون تطورهم الفلسفى والجمالى ، إن لم نقل تتصل بقانون وجودهم كأمة شاعرة " لاتدع الشعر حتى تدع الأبل الحنين " حسبما ورد فى الأثر الشريف .

ومن هذا المنطلق الحوارى أناقش فى هذه الوقفة السريعة تلك العلاقة المفهومية بين مصطلحى الإيقاع والتوقيع من حيث انعقاد التميز فيها أساساً على مادة الصوت الموسيقى المحض والصوت اللغوى البشرى . ولذلك خصص العرب القدماء مصطلح " الوزن " أو "النظم " حين كانوا يضيفون البعد اللغوى خاصة إلي عنصر الوزن الذى هو ليس مادة صوتية بقدر ما هو " تقدير ما لزمان النقرات " حسب تعبير ابن سينا فى نصه المقتطف من مقالة الدكتور الطرابلسي نفسها ، وهو نص ينزاح فيه مفهوم الايقاع من مجال الموسيقى إلى مجال الشعر إنزياحاً علمياً ومعرفياً دقيقًا وليس مجازيًا، وذلك تأسيسًا على الانتظام الزمانى للنقرات وليس على النقرات أو مادتها الصوتية فقط . وهو ما دعا ابن سينا لأن يستخدم مصطلح " الإيقاع الشعرى " لأول مرة فى ثقافتنا العربية فيما يبدو ، وإن يكن مجال الموسيقى هو منطلق المصطلح لديه .

وحين ينزاح هذا المصطلح نفسه اليوم إلى مجالات أخرى غير مجالات الموسيقى أو المادة الصوتية ، فمن باب أولى ألا يكون ذلك الانزياح على سبيل المجاز ، نظراً للتراسل العميق الحاصل بين مختلف الحواس وبخاصة في الشعر وفى النص الشعرى الحديث على نحو خاص ..

الأمر الذى يجعل تقدير الانتظام والمسافات الفاصلة بين المكونات سواء كانت نقرات صوتية أو ومضات بصرية أو تمثلات ذهنية أو صوراً تخيلية أو غير ذلك ، ضمن المكونات التى ينتظمها " تقدير ما " من الناحية الزمانية . ولا بأس أن يختص مصطلح " التوقيع " بجانب من جوانب الإيقاع ، خاصة وأنهما من أصل اشتقاقى واحد ، إلا أن استخدام مصطلح " الإيقاع " توسعاً باعتباره المصدر الأول والمركزى لما سواه ، ليس خطأ فى الفهم النقدى الحديث وهذا ما يفسر نصيحة بودلير للشاعر الحديث : " لتكن شاعراً حتى فى النثر " .

هوامش ومراجع

١- من أمثلة رفض ظاهرة الإيقاع الداخلى فى الشعر ، وهى كثيرة ، مقالة بعنوان (النثيرة جنس أدبى جديد) نشرت فى مجلة (الأقلام) العراقية عدد ١٠ ، ١١ عام ١٩٨١ بقلم محمد ياسر شريف ، يقول فيها صاحبها : " أما القول بموسيقى " داخلية " ذات مواصفات لا تخضع لمقاييس " خارجية " تعرف بها الموسيقى " الخارجية " من حيث هى ظاهرة فيزيائية ، فهو ادعاء وجود شىء لايبرهن وجوده إلا الزعم بأنه موجود . وهذا ما يجعل الموسيقى الداخلية وهماً ، منتجاً خيالياً مفروضاً ، ليس له وجود واقعى فى الزمان والمكان " .

وفى المقابل من ذلك يؤكد الدكتور ميشال عاصى وجود هذه الظاهرة الإيقاعية المتميزة فى الشعر العربى الحديث قائلاً : " إن للبوادر التجديدية فى الإبداع الفنى الشعرى الحديث منابع موسيقية تعتمد بالإضافة إلى المنابع الإيقاعية اللفظية الشكلية ، على مصدر آخر للإيقاع الموسيقى مغاير لنظام الأوزان هو مصدر الموسيقى الداخلية فى القصيدة الفنية المنثورة . ويعنون بالموسيقى الداخلية فى جملة ما يعنون ذلك الانسجام الهارمونى من التوافق الجمالى بين ألوان الصورة والرمز وسائر ضروب الإيحاء اللفظى وبين المدلولات المرموز إليها أو الموحى بها والكامنة فى أبعاد الألفاظ والمناخات الفنية الداخلية فى القصيدة . إن الموسيقى الداخلية هذه هى موسيقى لونية وإيحائية تتحقق فيها جوهرية الشعر الحديث القائمة على التعبير عن الفكرة بالصورة والرمز والإيحاء ، وحصيلة هذه الكيمائية العامة هى مصدر الإيقاع الداخلى للقصيدة الحديثة " .

أنظر كتاب (الفن والأدب) مؤسسة نوفل ، ط٣ ، بيروت ١٩٨٠ ، ص١٠٢

٢- يقول إليوت : " وراء أشد الشعر تحرراً " يجب أن يكمن شبح وزن بسيط إذا غفونا برز نحونا متوعداً وإذا صحونا غفا " . وهو قول تورده اليزابيث درو فى كتابها (الشعر كيف نفهمه ونتذوقه) ص٤٩

٣- من الملاحظات النقدية المبكرة فى هذا المجال عربياً قول الدكتور إبراهيم أنيس أننا " لانزال نصر على أن وزن الشعر العربى لايعتمد على الكم وحده ، بل لابد أن يشرك الكم نوع من الإيقاع فى أثناء الإنشاد يكون بمثابة عملية تعويض توفق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى تقل فيها هذه الأحرف أو تفقد " . وهو تلميح إلى وجود نوع من الايقاع الداخلى فى بناء قصيدة التراث العربية .

٤- راجع البحث وهو بعنوان (جدلية السكون المتحرك :مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع فى الشعر العربى) وذلك ضمن كتاب بحوث مهرجان القاهرة للشعر العربى الذى عقد فى القاهرة من ٢٠ إلى ٢٤ أكتوبر ١٩٩٣م

٥- علوى الهاشمى: السكون المتحرك ، الجزء الأول (بنية الإيقاع) دراسة فى الإسلوب والبنية ، تجربة الشعر المعاصر فى البحرين نموذجاً منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الطبعة الأولى ١٩٢٢م .

٦- أبو عثمان الجاحظ (الحيوان) تحقيق د . فوزى عطوى ، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى ، الطبعة الأولى ١٩٦٨ . ص ٥٣ و ٥٤

٧- القصيدة الضد هو المصطلح الذى حرصت على تكريسه لقصيدة النثر فى كتاب (السكون المتحرك) خاصة على مستوى بنية الإيقاع ، ثم بنية اللغة وبنية المضمون .

أنظر الكتاب فى أجزائه الثلاثة ، منشورات اتحاد وكتاب وأدباء الامارات .

٨- الياس خورى (دراسات فى نقد الشعر) دار ابن رشد ، الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٩ ، ص١٨١ .

٩-يتنبأ الدكتور ابراهيم أنيس بحتمية التغيير الجذرى الذى سيطرا على بنية الايقاع فى الشعر العربى قائلاً : " أنه أيسر وأسهل من ذلك النظام الذى وضعه الخليل لبحوره " . ويجعل المحتمل ممكناً فى قوله " أنه من الممكن استنباط نظام جديد لأوزان الشعر " على الرغم من تحفظه الشديد الذى أبداه فى مطلع كتابه عن موسيقى الشعر حين قال : " ليس جمود الوزن مما يعيب الشعر العربى أو أى شعر فى قليل أو كثير فالشاعر الماهر وإن قلت أوزانه ولم تتنوع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهز القلوب. " وهو يتساءل عبر ملاحظته العلمية التالية التى يسجلها فى الصفحات الأخيرة من كتابه المذكور قائلا : " نلاحظ إذن رغبة مستمرة فى كل عصور اللغة للتغيير من شكل الشعر العربى ، كما أننا نلاحظ أن تلك الرغبات لم تظفر بنجاح كاف يجعل منها أو من أحدها منافساً قوياً للنظام التقليدى المرسوم فى بحور الخليل . ونتساءل لهذا : هل ينجح الشعر الحديث فيما لم تنجح فيه الأشكال الأخرى المولدة ؟ " .

أنظر كتاب (موسيقى الشعر) ص١٨ و ١٤٠ و ١٤١ و ٣٤٣

١٠- يستخلص الدكتورابراهيم أنيس هذه الحقيقة النقدية البازغة فى قوله : " فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة ، التفتيش عن كل أسرار الشعر ، وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير ، وليكشفوا لنا عما قد يكون فيه من أخيلة واستعارات ومجاز، وليؤلفوا من مثل هذا علماً أو فناً للناس ، غير أنا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر فى محلها الأسمى ، وألا يقرنوها بشىء آخر قد يعثرون عليه فى بعض الأشعار أو يتعثرون فى البحث عنه والتنقيب . فليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب " . (موسيقى الشعر ص١٧)

١١- يمكن اعتبار الجهد العلمي المتميز الذى قام به الدكتور شكرى محمد عياد فى كتابه (موسيقى الشعر العربى) من أهم الجهود الفردية فى هذا الاتجاه الذى ندعو إليه على مستوى فرق العمل الجماعية عربياً . ولعل نظرة سريعة يلقيها قارىء الكتاب على عناوين فصوله كافية للكشف عن ربط مؤلفه بين علم الإيقاع من جهة ، خاصة بعد أن تجاوز به مفهوم علم العروض القديم ، وعلم اللغة والنقد التطبيقى من جهة ثانية . وهذا هو الجديد فى هذا الكتاب المتميز الذى دعاه صاحبه ، لذلك ، مشروعاً يتجه به نحو استشراف مستقبلى لهذا العلم الذى " يخضع لتغير سريع " كما يصفه ، أكثر من كونه دراسة لتقعيد القواعد .

أنظر (موسيقى الشعر العربى) أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، دت

١٢- راجع كتاب (فى البنية الإيقاعية للشعر العربى : نحو بديل جذرى لعروض الخليل ومقدمة فى علم الايقاع المقارن) المؤلفه الدكتور كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٤ م .

١٣- د . عبد السلام المسدى (قاموس اللسانيات : مقدمة فى علم المصطلح) ط ١ ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤ ، ص١١

١٤- الموسوعة العربية الميسرة ، باشراف محمد شفيق غربال ، ط ٢ ، دار الشعب ومؤسسة فى الكلية ١٩٧٢ (القاهرة) . والمقدمة المقتبس منها بقلم الأساتذة ابراهيم مدكور وسهير القلماوى وزكى نجيب محمود .

١٥- عبد السلام المسدى (قاموس اللسانيات : (المقدمة) ص١٥

١٦- نفسه : ص٢٢

١٧- وهو ما دأب الدكتور شكرى عياد على تكريسه فى كتابه (موسيقى الشعر العربى) مما تكررت الإشارة إليه .

١٨- أنظر بحثاً بعنوان (مفهوم الإيقاع) للدكتور محمد عبد الهادى الطرابلسى ، منشور فى مجلة (حوليات الجامعة التونسية) التى تصدرها كلية الآداب (جامعة تونس) العدد ٣٢ علم ١٩٩١ م

١٩- راجع الجزء الأول من (السكون المتحرك) الخاص ببنية الايقاع . أنظر بشكل خاص القسم المخصص لمجال التكوين البصرى ابتداء من صفحة رقم ٣٨٧ إلى آخر الكتاب . ومن هذه المظاهر التى تمت دراستها : إيقاع اللون وإيقاع الحرف وإيقاع الفراغ . ألخ .

٢٠- ج . س . فريزر (الوزن والقافية والشعر الحر) موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، العراق ١٩٨١ ، ص١٥

٢١- د . صلاح فضل (نظرية البنائية فى النقد الأدبى) ط١ مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٩٠ .

٢٢- راجع الهامش رقم (١٩) مع الالتفاف بشكل خاص إلى (إيقاع الفراغ) .

٢٣- د . عز الدين اسماعيل (الشعر العربى المعاصر) ط ٣ ، دار الفكر العربى بيروت ١٩٧٨ص ١٢٤

٢٤- راجع مقالة بعنوان (ثمانى مسائل أساسية فى القصيدة العربية الحديثة) بقلم بول شاؤول . مجلة (دراسات عربية) البيروتية ، عدد ٣ ، يناير ١٩٨٢ م .

٢٥- التفت الدكتور نذير العظمة إلى أثر هذه الظاهرة الإيقاعية فى الشعر العربى الحديث منذ نشأته الأولى على يد على أحمد باكثير فى ترجماته المسرحية المشهورة التى اعتمد فيها أساساً على تفعيلة المتدارك بجميع وجوهها . فهو يقول عن تلك التجربة الرائدة : " الملاحظ أن باكثير يختار المتدارك لأنه يتسع للغة الكلام اليومى أي له قدرة على استيعاب الحوار الذى يتطلبه العمل المسرحى من حيث الأداء " . كما تنبه الدكتور العظمة إلى أهمية دراسة هذه الظاهرة الايقاعية والاهتمام بها من قبل الباحثين مما يصب فى الاطار الذى تدعو إليه هذه الوقفات النقدية . يقول نذير العظمة فى ذلك : " إن الايقاع الذى اعتمده باكثير فى ترجمة روميو وجوليت ومسرحيته هذه يستأهل دراسة موسعة علمية على طريقة البنيويين الذين يستخدمون الحاسب الآلى لرصد المعادلة الايقاعية ، أصولها وتفريعاتها وخصائصها " .

راجع كتاب الدكتور نذير العظمة (مدخل إلى الشعر العربى الحديث : دراسة نقدية) ط١ ، كتاب النادي الأدبى الثقافى (٤٧) دار البلاد ، جدة ١٩٨٨ ، ص١٥١

٢٦- موسيقى الشعر العربى : ص١٤٦

٢٧- نفسه : ص١٤٥

٢٨- د . مصطفى الجوزو (نظريات الشعر عند العرب) (١) ، الطبعة الأولى ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٧١

٢٩ - نقلاً عن بحث الدكتور محمد الهادى الطرابلس حول (مفهوم الإيقاع) الآنف الذكر . وستتم العودة إلى البحث ثانية خلال الوقفة الأخيرة .

موضوعة الفقد
فى قصيدتين من قصائد المخضرمين

على البطل

مدخل

يتشكل فى ذهنى تصور * - لم يأخذ أبعاده النهائية بعد - عن أن اختلاف طبيعة العلامة اللغوية لدى استخدامها فى الشعر الجاهلي ، عن طبيعتها فى شعر العصور الإسلامية التالية ؛ يقوم على أساس خطاب ثقافة العصر الجاهلى الوثنية ينهض على طرح الأسئلة ، بينما ينهض خطاب الثقافة الإسلامية على تقديم الإجابات .

إن نمط التفكير الجاهلى نمط وثنى ، أى هو نمط " عينى " " وجودى " فى جوهره ، ضمن ضمن سياق شخصانى فردى فى الأساس . يصدق عليه التوصيف بـ (النمط البدائي): " إن الرجل البدائى لايقول - على الإطلاق - بالانفصال بين ما هو شخصى ، وما ليس كذلك؛ أو بين الجسمى واللاجسمى - بالمعنى المألوف لدينا - فما يهمه هو الوجود والواقع. إن كل ما يدرك بالحسى ، وما يخطر على البال ، أو ما يلمس ، أو ما يظهر فى الحلم : موجود " . **

لذلك فان التعبير الشعرى الجاهلى كان يقوم على أساس " الوظيفة السحرية للمفردة اللغوية " : تلك الوظيفة التى تهدف إلى إقامة موجودات " العالم " ، على صورة موجودات النص ؛ وليس العكس . لقد أتى على فهمنا للنص الجاهلى دهر طويل ، تصورنا فيه أن النص تسجيل لما كان يدور فى الواقع من أحداث ؛ وكان هذا التصور مضللا إلى حد كبير ، إذ نتجت عنه فكرة " الأغراض " وفكرة " الكذب " ، بل تأكدت به فكرة " الجاهلية الحضارية " ذاتها . وانطلقنا نحاكم الشعراء ، فنحكم على امرىء القيس بالانحلال الخلقى ، وعلى زهير بالصدق ؛ ولم نفطن إلى طقوسية هذا الشعر ، المؤسسة على العقيدة الوثنية أصلا . إن هدف الشاعر أن يقيم فى العالم - عن طريق " الوظيفة السحرية " للغة - وجوداً ملائما له ، ولم يقصد أبدا إلى تسجيل أحداث الواقع تسجيلاً توثيقياً ؛ فالقصيدة الجاهلية حلم يتوقع قائلها أن يقوم فى الواقع إذا تلفظ به ، أو صلاة تقام لإحداث ما يتمناه الشاعر ، ونقل ما فى النص من صور الخير - بوصفها أمنيات - إلى هذا الواقع .

إن " ممارسة " الشعر الجاهلى إذن - طبقاً لهذا التصور - ضرب من " الدراما الشعرية ". ولقد علمنا - كما يقول مؤلفو كتاب : الغرب والعالم - أن " الدراما الشعائرية واسطة شاملة للتعبير الجماعى والفردى فى المراحل الحرجة من دورة الحياة الاجتماعية والشخصية التى

تفرضها البيئة الطبيعية ، وتحددها الثقافة . ويندمج في هذا الاحتفال " الطقسى " كل من : الفن والدين والحياة اليومية ، وفيه تتجدد المعانى الثقافية ، بل وتخلق من جديد . ويمكننا تتبع عملية انفصال الدين والدراما والحياة اليومية بعضها عن بعض - من خلال السلسلة التاريخية التى تربط بين المدينة القديمة والحديثة - ففيها نرى الدراما تتراجع إلى المسرح، والدين إلى المعبد ، وتتحول الأسرار المقدسة - البقايا الشكلية البدائية الخاصة بالمراحل الحرجة- إلى تقاليد ضيقة الأفق " .

وهكذا فان مشكلتنا مع الشعر الجاهلى تكمن فى اتباع إجراءت قياس خاطىء ، إذ نحاكم تصوراتهم الدينية الوثنية - التى نجهل دقائقها - من خلال أفكارنا نحن ومنطقنا الحديث - بل وكثيرا من خلال مشاعرنا وإيماننا الدينى - مهملين مراعاة الدرجة الحضارية الفارقة ، والموقف التاريخى المختلف . والأقرب إلى الصواب أن نقيس مجهولاتنا عنهم ، بما نعرفه عن مراحل تاريخية معاصرة لهم ، أو مجاورة لموطنهم ، أو مشابهة لظروفهم .

نروى أن امرىء القيس ضرب وجه إلهه - ذى الخلصة - بأزلام الاسقام ، وتعيب عليه ذلك ، مع أننا نرفض عبادته للصنم أصلا ؛ فنحن نعيب عليه مرتين : مرة ، لأنه يعبد الأصنام، ومرة ثانية ، لأنه لم يحترم آلهته ، التى لانحترمها نحن أساسا ؛ لأننا ندرك من زيفها مالم يدركه امرؤ القيس . ولو أننا أدركنا أن طبيعة تصور امرىء القيس لإلهه تختلف عن طبيعة تصورنا لإلهنا ، لأدركنا أن سلوك ذلك الملك الكاهن يمكن تبريره من خلال عقيدته ذاتها . إن جيمس فريزر يروى عن أهل القرى فى مالطة أنهم يخرجون تماثيل القديسين إلى الشمس المحرقة ، حين يتأخر عليهم المطر ؛ فاذا لم يجد هذه الوسيلة طافوا بالقسيس شوارع القرية وهم يؤذونه متصايحين : المطر ، أو حبل المشنقة ! . ولايعنى هذا السلوك أنهم لايقدسون مقدساتهم ، كما لا يعنى سلوك امرىء القيس أنه لم يكون ذا الخلصة.

ومن الطبيعى أن نتباين البنية الشعائرية الشكلية من ثقافة لأخرى ، ولكن الوظائف تتشابه : إنها طقوس تعبيرية من خلال سلوك تعبدى ملزم ، إجبارى ؛ ولكنه ليس مساويا لسلوكنا الطقسى نحن بالضرورة .

هذه الأنماط الثقافية هى استجابة لحاجات تترابط بطرق معقدة جدا ، بعيدا عن الإدراك المباشر ، " وعندما يتهاوى شكل إحدى الإيديولوجيا الكبرى - كعبادة الأسلاف - بعد تفسخ بنيتها التحتية ، فان ما فيها من فروض لايختفى من وعى البشر ، بل تصبح جزاء من الإرث العام " .

وانطلاقًا من وجوب تفهم الظروف - التاريخية والحياتية والنفسية - التى تحيط بالنص الشعرى : من حيث كونه ناتج مرحلة تاريخية وحضارية ، من ناحية ؛ وخطابا يتوجه به بعض أصحاب هذه المرحلة إلى بعضهم الآخر ، من ناحية ثانية ؛ رأيت أن أستعين بمعطيات الدرس التاريخى ، لتفسير ظاهرة لاحظتها فى شعر مخضرمى الجاهلية / الإسلام ؛ هى ظاهرة التعبير عن الفقد ، معادلا موضوعيا لعدم قدرتهم على التكيف مع واقع الدولة المركزية ونظامها الصارم ، الأمر الذى لم يألفوه فى جاهليتهم . ولست أحب أن أطيل فى المقدمات الإجرائية ، لذلك سوف أتناول الموضوع مباشرة فيما يلى من صفحات ؛ متخذا من قصيدتى: مزرد بن ضرار ، وعبدة بن الطبيب ، نموذجين للتطبيق .

التعبير عن الفقد

لقد وعى المشرع أن الدولة - بأساسها المدنى المتحضر المنضبط - تتناقض تناقضا جذريا وحياة البادية التى تتمتع بحرية مطلقة ، وتقوم على القوة الفردية أو القبلية . لذلك فقد اتجهت التشريعات (١) إلى ترغيب البدو فى الاستقرار - ضمانا لاستقرار الدولة - محاولة تعويض البداة عن حريتهم المطلقة التى فقدوها : بحياة آمنة لايعتدى عليهم فيها أحد ، ووفرة مادية تضمن لهم رخاء ورفاهية - عن طريق نظام العطاء - بدلا من الجهد والشظف الملازم لحياة البادية . ومع ذلك فقد كانت الحياة المنضبطة بقوانين الدولة عسيرة على البدوى ، مرهقة لنفسه .

ولقد رأينا إلى محاولة بعض هؤلاء البدو للتفلت من قبضة الدولة عقب وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فقد شق أكثرهم عصا الطاعة : دون أن يخلعوا ربقة الدين من أعناقهم، وما منع بعضهم الذكاة إلا لتصورهم أنها إتاوة للدولة - أو للخليفة خاصة - أكثر منها فرضا دينيا ؛ فلقد كانوا يقيمون الصلاة ، ولاينكرون بقية الأركان . فلما أعيدت سيطرة الدولة ، واستتب النظام لسلطة المدينة ؛ أحس نفر من هؤلاء بتداعى دنياهم القديمة ، وتقوض عالمهم الرحيب ، وأنهم يعبرون بين مرحلتين من التاريخ عبورا قهريا : فهم لا يستطيعون أن يمسكوا بما يحبونه من سمات المرحلة المتفلتة ، ولايقدرون على دفع مالا يرضونه من ينبىء عما حدث فى نفوس بعض أهل البادية من صراع تلقاء هذين العالمين : عالم الحرية الفردية اللامحدودة ؛ والعالم الآمن المنظم الواعد بالرخاء والرفاهية ، إلا أن للحرية فيه مقيداتها .

إن من يقرأ قصيدة المزرد (٢) أخى الشماخ :

صحا القلب عن سلمى وملَّ العواذل   وما كاد - لأيا - حبُّ سلمى يزايل

سيجد هذا الاضطراب النفسى ، وهذا الميل إلى الاستمساك بروح الحياة البدوية الجاهلية واضحا فيما ضمنه القصيدة من صور هذه الحياة : فكأنه يخلدها أمام ناظريه فى لوحات متتابعة ؛ إنه يخلد هذه الحياة المنصرمة فى فنه ، حين امتنع عليه أن يراها قائمة فى واقعه.

تبلغ القصيدة أربعة وسبعين بيتا . ولكنك - على طولها وتعدد موضوعاتها - لاتجد فيها غرضا أساسيا يمكن أن يكون هو المقصود من إنشائها ، فالشاعر يريد أن يخلد كل موضوع منها بذاته ، أو هو يريد أن يخلد كل هذه الموضوعات معا فى مجملها ؛ ذلك لأنها تكون أنساق " تلك الحياة " التى تؤذن بالزوال إلى غير رجعة ، لتحل محلها " هذه الحياة " المقننة المقيدة . وفى عرضه لأنساق هاتين الحياتين يتحدث عن :

١- صحوته عن الحب، وأسفه للمشيب، ويستعيد ذكريات شبابه،فى الأبيات من ١ إلى ٥

٢- يصور محبوبته فى صورة المرأة المثال التى نراها - نمطية - فى الشعر الجاهلى من ٦ إلى ١١

٣- يفخر بشجاعته وبصره بالحروب فخرا جاهليا . من ١٢ : ١٥

٤- يصف حصانه القاره . من ١٦ : ٢٧

٥- ويصف فرسه الكريمة . من ٢٨ :٣٧

٦- ويصور درعه التى أعدها للحرب . من ٣٨ : ٤١

٧- وبيضة رأسه . من ٤٢ : ٤٣

٨- وترسه . من ٤٤ : ٤٥

٩- وسيفه . من ٤٦ : ٤٩

١٠- ورمحه . ٥٠ : ٥٢

١١- يصور عداء غامضا بينه وبين قومه يعيبونه . من ٥٣ : ٥٤

١٢- يصف نفسه باكتمال القوى العقلية . من ٥٥ : ٥٧

١٣- يهدد عاتبيه بالهجاء . ٥٨

١٤- يصف شعره بالإحكام وعمق التأثير وسرعة الانتشار . من ٥٩ : ٦٣

١٥- ينتقل إلى وصف صياد فقير وكلابه . من ٦٤ : ٦٦

١٦- مات كلبان من كلاب الصياد فساءت حاله . من ٦٧ : ٦٨

١٧- مضى الصياد إلى أصحابه يستعين بهم فردوه . ٦٩

١٨- عاد إلى زوجه خائبا وسألها طعاما . من ٧٠ : ٧١

١٩- لم يجد لديها إلا ماء وقطعا من الجلد الجاف ، فأكلها وحاول النوم فلم يستطع . من ٧٢ : ٧٤

ولايجمع هذه الأمثال الموزعة إلا الرغبة فى إقامة العالم البدوى المطلق - وإن تكن إقامة خيالية فى عالم الفن - وإلا التعبير عن الفقد المرير الذى يحسه الشاعر نتيجة تيقنه من استحالة هذه الإقامة .

تنقسم القصيدة منذ بدايتها إلى جانبين : الأنا / الماضى ، والهو / الحضر .

حيث تبدأ بحاضر مرفوض - على المستوى الشعورى - يرى نفسه فيه شخصاً آخر ، يعبر عنه " بالقلب " ؛ من حيث هو " الأنا " الذى صار " هو " : إنه يظهر رشيدا فى هذا الحاضر ، ولكنه شخص قد فرغ من الدنيا فلم يعد له فيها من أرب ، أبيض الرأس كأن شوكا ينبت مكان شعره ، انصرف عنه حتى من كانوا يلومونه . لقد فقد معنى أن " يكون " : فقد " الحب"، و " الشباب " ؛ وفقد " عواذله " ضمن ما فقد . فلا مرحبا بحاضر يمتلىء بكل هذا الفقد، وله كل هذه السطوة :

صحا القلب عن سلمى ومل العــواذل	وما كاد - لأيا - حب سلمى يزايل
فؤادى حتى طـــار غى شبيبتـــى	وحتى علا وخط من الشيب شامـل
يقنئه مــاء اليرنـــاء ، تحتـــــه	شكير كأطراف الثغامــــة ناصــل
فلا مرحبا بالشيـــب من وفد زائـر	متى يأت لاتحجب عليه المداخـــل

وعلى مستوى التعبير الشعرى ، لايحفل الشاعر بعيب " التضمين " حين يقسم جملة (يزايل فؤداى) بين بيتين ؛ من حيث إن هذه القسمة تلفت النظر إلى أداء تعبيرى مأثور هو " الالتفات "، يربط - ويفصل فى الوقت ذاته - بين " هو " / اللحظة الحاضرة ، وبين الأنا - الذى " كان " - عندما " كان " حب سلمى قائما لم يزايل . وبهذه القسمة المعيبة يلفت النظر إلى خلل ما ، أو اضطراب ما ، يقوم على المستوى النفسى ؛ هو حلول أنا / آخر مرفوض محل " الأنية " الحقيقية للأنا .

ينظر مزرد إلى ماض كان فيه (جاهلا) ، ولكنه مستمتع بكل شيء ، أهم ما يستمتع به هو معنى الحياة نفسه . لقد كان " يجد " الحياة فى هذا الجهل ، أنه " الأنا " الصحيح ، الذى كانت سلمى معه معبودة تستفتح عالم الخصب " الجاهلى " : البقرة الوحشية ذات " القرون السوداء " / " الشعر الطويل الفاحم " ، التى ترتاد " رياضا " جادها سحب " هاطل ، فهى حية محيية ،كأنما نبتت - كالبردى - وسط عيون الماء النمير :

وسقيا لريعان الشباب فانـــه أخو ثقة فى الدهر إذ أنا جاهـــل
وألهو بسلمى - وهى لذ حديثها لطالبها - : مسؤول خير فبـــاذل
وبيضاء فيها للمخالم صبـــوة ولهو لمن يرنو إلى اللهو شاغـــل
ليالى إذ تصبى الحليم بدلهـــا ومشى خزيل الرجع ، فيه تفاتـــل
وعينى مهاة فى صوار مرادهـــا رياض سرت فيها الغيوث الهواطل
أسحم ريان القـــرون كأنــــه أساود رمان السبـــاط الأطـــاول
وتخطو على برديتين غذاهمـــا نمير المياه والعيـــون الغلاغـــل

وحين يبلغ الشاعر هذه الغاية من نصه يكون قد " دلف " بيسر إلى عالم الماضى ، - وهو عالم الأنا الأثير - فيقيم أمامه مثال هذا العالم على ركيزتين : فعل الحرب - التى عدتها الجياد والسلاح ، وفعل الشعر - الذى عدته القصائد الجارحة . إنه عالم البطولة الفردية : " أنا - الفارس الحامى الذمار ، المقاتل " ، وهو العالم الذى " يجد " فيه نفسه . إن لديه " عدة " هذا العالم كاملة ، فللحرب لديه حصان ، وفرس ، ودرع ، وبيضة ، وترس ، وسيفان، ورمح : كما يشتهى الفارس أن تكون العدة ؛ وللشعر لديه ملكة ترفعه فوق المنافسين ، فتأتى قصائده على ما يشتهى الشاعر أن تكون القصائد .

قد نفاجأ - على مستوى التعبير - بالنقلة بين البيت :

وتخطو على برديتين غذاهما نمير المياه والعيون الغلاغـــل

والبيت :

فمن يك معزال اليدين ، مكانه إذا كشرتها عن نابها الحرب خامل

ولكنها مبررة على المستوى النفسى ، فقد انزلق الشاعر من عالم (سلمى) الشخص - من خلال رسوخ الارتباط بالزمن الماضى فى نفسه ، وهشاشة الرغبة فى الزمن الحاضر - إلى

عالمها الزمن ؛ فكأن سحر سلمى كان كافيا لأن ينقله إلى الماضى ، أو أن يقيم شبح الماضى متجسدا بصورة لاإرادية .

إلا أن المفاجأة تنبىء عن قلق دفين أيضاً : إنه يزيح - فيما هو أشبه بحلم يقظة - عالم الحاضر ، ويقيم عالم الماضى ؛ فى صور تستطيع الحياة بين العالمين : فهناك حرب ما تدور خارج الصحراء ، وهناك شعر ما يدور فى داخل الصحراء ؛ ولكن عالم الحاضر ليس هو عالم الماضى ، إنه عالم الشخصية " الجماعية " لا الفردية . لذلك سرعان ما تظهر سطوة " الزمن " الذى لا يمكن استرجاعه ، ولايبقى إلا " الحاضر " - وقد قدمه فى مطلع القصيدة بصورة " الفقد " المطلق - الذى تشوه ملامحه فى نهاية القصيدة صورة الفقد المطلق أيضا ، متمثلة فى هذا الصياد الفقير ، الذى فقد كلابه وفقد مساعدة الإخوان ، وفقد الطعام ، وأخيرا فقد الراحة والنوم بعد تقوض عالمه :

بنات سلوقين كانـــا حياتـــه فماتا ، فأودى شخصه ، فهو خامل
وأيقن أذا مات بجوع وخيبـــة وقال له الشيطـــان : إنك عائـــل
فطوف فى أصحابه يستثيبهـم فآب ، وقد أكدت عليه المسائـــل
إلى صبية مثل المغالى ، وخرمـل رواد ، ومن شر النسـاء : الخرامـل
فقال لها : هل من طعام ؟ فاننـى أذم إليك الناس ، أمك هابـــل
فقالت : نعم هذا الطوى ومـــاؤه ومحترق من حائل الجلد قاحـــل
فلما تناهت نفسه من طعامـــه وأمسى طليحا ، ما يعانيه باطـــل
تغشى - يريد النوم - فضل ردائه فأعيا على العين الرقاد البلابـل

وإذ منعت الهموم نومه ، انتهت القصيدة هذه النهاية المفتوحة على الإحباط والفقد دون أن تصل إلى توافق ومصالحة . إنه مثلما انزلق - فى البداية - إلى العالم القديم بصورة مفاجئة ، يخرج منه - فى النهاية - إلى عالم الحاضر بصورة قسرية : " فعد قريض الشعر"؛ وفيما بين البداية والنهاية يأتى الجواب النغمى ، فى لمحات متغيرة لامعة ، لأنه يرتاد عوالم الذكريات البهيجة المنقضية ، التى تتناقض مع الواقع الذى فقد فيه الشاعر كل ما يحب .

***

يأتى تصويره للمحبوبة جامعا فيها العناصر المثالية لصورة المرأة فى شعر ما قبل الإسلام(٣) ؛ فهى لذيذة الحديث ، بيضاء تسبى محدثها ، متدللة ، فى مشيتها تثاقل وتثن،

عيونها مثل عيون المهاة الرائعة فى روضة خصيبة وشعرها أسحم كقرون الغزال ، وساقاها كأنبوبتى البردى المرتوى بالماء العذب الكثير : إنها صورة الخصوبة المثالية وركائزها الأساسية التى كانت نمطية فى الشعر السائد أيام الحياة التى يعشقها الشاعر .

ثم تلتمع صورة أخرى ، أو قل تنويعة أخرى فى نغم الجواب ، نرى فيها الحصان المثالى الذى يحوز كل صفات " الجواد " الجاهلى الأسطورى : طوال ، كامل ، منسب ، صهيله كتجاوب الموسيقى المرحة ، خفيف كالبازى ، جرىء كالذئب ، سابق لغيره من الجياد ، لاحق لصيده ، منتبه متوفز ، متماسك الأعضاء ، شديد القوى . أما الفرس ففيها الصفات المثالية نفسها : سلهبة ، جرداء ، محكمة الخلق كالهراوة ، كميت ، سابقة ، سابحة فى جريها ، قلقة لاتستقر كأنها قطاة ، مكرمة لأنها ذخر الغازات ، وفوات الطالبين .

وبعد حصان الصيد والتأنق ، وفرس الحرب والغارة ، تأتى شكة المحارب وعدته : الدرع دلاص سابغة ، لامعة كظهر السمكة ، من ذخائر " تبع " القديم ، مرموقة من الفرسان جميعهم، وهى أمنية القبائل كلها . ثم نرى بيضة الرأس " الحميرية " تلتمع تحت الشمس ، والترس الذى يلمع كأنه الشمس كذلك ، والسيف الجراز القاطع الهندى الذى يقد الترائك والتروس ، والذى يهابه الفرسان لأنه لايخذل حامله ، ثم يأتى الرمح الأصم ، اللدن كأنه أفعى سامة ، بسنانه المرهف النافذ .

وتستغرق هذه الصور / الحلم من البيت ١٥ إلى ٥٢ من القصيدة ، فكأنه يشيد بها متحفا من آثار الماضى الحبيب ، أو يزين جدران بيته بلوحات المجد الشخصى الفردى الزائل ، ومن بينها صورتان له . فارسا :

فمن يك معزال اليدين مكانـــــه   إذا كشرت عن نابها الحرب ، خامل
فقد علمت فتيان ذبيان أننــــى   أنا الفارس الحامى الذمار المقاتـل
وأنى أرد الكبش ، والكبش جامح   وأرجع رمحى وهو ريان ناهـــــل

وشاعرا :

فقد علموا -فى سالف الدهر- أننى   معن إذا جد الجراء ، ونابـــــل
زعيـــم لمن قاذفتـــه بأوابــــد   يغنى بها السارى وتحدى الرواحل
مذكرة تلقى كثيـــرا رواتهـــا   ضواح ، لها فى كل أرض أزامـل

تكـــــر فلا تزداد إلا استنـــــارة إذا رازت الشعر الشفاه العوامـــل

فمن أرمه منها ببيت ، يلـح بــه كشامة وجه .. ليس للشام غاســـل

بعد أن قدم صورة محبوبته وراعيته فى الإطار المثالى القديم .

وكأنه فى هذه اللوحات المتتابعة يحاول الحفاظ على شخصية البدوى الفردية حتى لاتذوب فى الإطار الجماعى للدولة ، فيمثل لنا هذه الشخصية بارزة وسط معالم دنياها القديمة ؛ دون أن ينبهر بالعالم الجديد ، مثلما انبهر به معاصره الشاعر عبد الله بن قيس المعروف بالنابغة الجعدى ، الذى اندمج بكليته فى حياة المجتمع المنضبط ، وتصالحت نفسه مع التطورات الكاسحة ، فكان موقفه نقيضا واضحا لموقف مزرد .

لقد تبين النابغة اتجاه مسيرة التاريخ فلم يعترضها ، بل إنه اندفع فى اتجاهها ، فرأى كيف ينهار العالم القديم كله لمصلحة العرب - وهتف ونفسه يملؤها الانبهار والاعجاب :

فائتمروا الآن ما بدا لكــــم واعتصموا ، إن وجدتم عصمـــــا

فى هذه الأرض والسمـــاء ، ولا عصمــــة منه إلا لمـــن رحمــــا

***

يا أيها الناس ، ما تـــرون إلى فارس : بادت ، وأنفهـــا رغمــــا

أمسوا عبيدا يرعون شاءكـــم كأنما كان ملكهم حلمـــــا ! (٤)

لقد كان النابغة الجعدى ينطق بلسان الجماعة ، ويتمثل قرآنها : " قال لا عاصم اليوم من أمر الله ، إلا من رحم (٥) " ؛ وكان عربيا وسط العرب ، فى مواجهة العالم الدولى القديم ، وهكذا لم يكن صوته فرديا . أما مزرد فكان فردا فى مواجهة الذوبان فى الجماعة ، وكان قبليا فى مواجهة الدولة بنظامها وسلطتها . لم يكن مزرد مدافعا عن الدين القديم ، لم يكن جاحدا بالدين الجديد - وهو فى هذا يتساوى بالنابغة الجعدى - ولكنه كان مرتبطا بالنظام البدوى القبلى القديم : نظام الفرد / السيد المطلق ، لذلك كان كارهاً فى أعماقه لقيود المجتمع الجديد ، الذى يذوب فيه الفرد فى الجماعة ، والقبيلة فى الدولة ؛ وتقتضى فيه حريات الآخرين انتقاص الحرية اللامحدودة التى تكفلها له قوته ، وضعف الآخرين .

وإذا كانت قصائد النابغة الجعدى قد ظهرت فيها التأثيرات القرآنية والروح الإسلامى واضحا ، فان قصيدة مزرد - على الرغم من اطمئناننا إلى وقوعها فى حياته الإسلامية - قد

جاءت خلوا من هذه التأثيرات . فقد أخذ نفسه فيها بألفاظ الجاهلية ، وبخاصة الألفاظ البدوية الجافية ، والصور التي عدها - والتي نعدها معه - من تراث العصر السابق عليه ؛ ما عدا تعبيرا واحدا - لعله لم يأت مصادفة - يأخذه من الحياة الجديدة ، والثقافة الحادثة ، هو تعبير ترى فيه المعنى الإسلامي للهاجس النفسي الشرير ، أو " وسوسة الشيطان " (وقال له الشيطان إنك عائل) . فهذا هو التعبير الذى يقطع باسلام الصورة - وباسلامية القصيدة كلها - إذ لم يأت الشيطان بهذا المعنى فى أشعار الجاهلين (٦) . ولعل اللاوعى وحده هو الذى أتى بهذه الصورة العدائية مجتلبا إياها من القيم الدنيوية التى قامت عليها الدولة الناشئة .

محاولة الإقامة في النموذج المفقود

أما عبدة بن الطيب (٧) فكان أكثر وضوحا ، عاش الحياتين : فاشترك فى الجيوش العربية المجاهدة فى فتوح فارس ، وكان فى جاهليته يمارس الحياة على أكثر ما تكون عليه من انطلاق- بل قل انفلات - من كل القيود ؛ كان من أغربة العرب ، أسود ، من لصوص البادية.

وإذا شئنا أن نرى إلى أى الحياتين كان ينتمى ، فسنجد الإجابة فى اللامية (٨) التى قيلت فى فتوح فارس أو بعدها - فهى إسلامية - وينسبها ابن قتيبة إلى اتجاه الصعلكة (٩) لقول عبدة فيها :

ثمة قمنا إلى جرد مسومـــــة　　　أعرافهن لأيدينا مناديــــــل

وإذا كان ابن قتيبة لم يصب مفصل الحقيقة ، فانه لم يقع بعيدا عنها . إن الشاعر - على الرغم مما عرف به فى جاهليته - لم يكن يتصعلك فى قصيدته ، ولم يكن أوان إنشائها أوان صعلكة ، ففى فترة الفتوح الأولى كانت الغنائم المباحة فى متناول كل ذى همة ، ولم يكن عبدة آنذاك - بعيد سنة ٥١٣ حين فتحت القادسية - مطيقا للخروج على المجتمع كله زمن الخلافة الراشدة ، لأن المجتمع آنذاك ببدوه وحضره كان خاضعاً - بجسده وروحه - السلطة الدولة ، ولأن السلطة آنذاك كانت التعبير الصحيح عن المجتمع - أو لنقل إنها كانت سلطة المجتمع ، المتوافق المتحد - فى خلافة عمر بن الخطاب .

كان عبدة من هؤلاء النفر الذين شق على أنفسهم زوال العالم القديم بما فيه من الحرية المطلقة . فبعد أن حاول ممارسة الحياة الجماعية المنظمة المنضبطة التى تذوب فيها الشخصية

الفردية ، آثر الانسحاب نحو صحرائه ، يحاول التقوقع داخل ذكريات العالم الزائل ، وهنا لا يستطيع أن يتشبه بالصعاليك ، ولماذا يضيق على نفسه ما وسعه الله من رحيب الخيال ؟ . إنه يتشبه بالملك الخليع امرىء القيس ، وإذا كان امرىء القيس قد عاش خليعاً ، فانه لم يكن صعلوكا ، لقد عاش حياة موازنة للصعلكة ، ولكنها لم تكن حياة الصعاليك الخشنة المملقة ، بل حياة الفتى المترف المتبطل : من مغامرة صيد لأوابدالوحش، إلى مغامرة صيد لأوابد النساء ؛ ومن مائدة لهو وقمر . وكان عبدة بن الطيب قد أصاب من غنائم الفتح - ومن العطاء الإسلامي - ما يكفيه ، وما يبقى منه لعقبه (١٠) . ومن هنا كان لقاؤه بامرىء القيس أشبه منه باللقاء والصعاليك . إن امرأ القيس - فى وهمه - هو النموذج الأعلى للحياة الفردية مطلقة الحرية ، لذلك التقى معناه فى بيته السابق بمعنى امرىء القيس :

نمشى بأعراف الجياد أكفنـــا ... إذا نحن قمنا من شواء مضهـــب !

فهو لم يكن يتصعلك إذن - كما قال ابن قتيبة - ولكنه كان يتبطل ، وحياة البطالة فى تحررها وانفلاتها موازنة لحياة الصعلكة ، ولكنها ليست هى هى .

إن تجربة عبدة بن الطيب تجربة فريدة ، فلقد حاول الرجل أن يندمج فى الحياة الجديدة من حوله ، فالتحق بجيش النعمان بن مقرن ، وشارك فى فتح المدائن ، ولكنه لم يستطع المضى فى التجربة ، وإراد زوجه على الرجوع إلى البادية ، فلما لم تجبه عزم أمره وعاد وحيد (١١) . إنه بهذا لايفارق زوجه - فحسب - ولكنه يفارك عالما كاملا ، أو - فى حقيقة الأمر - يعود إلى عالم آخر - لم يستطع الإنفصال عنه - حتى ولو لم يكن قائما بالفعل : فهو يقيمه فى خياله ، بكل ما كان فيه من مظاهر ، وهذا ما تؤديه قصيدته أداء أمينا واضحا لايحتاج إلى تأويل :

هل حبل خولة بعد الهجر موصـول ... أم أنت عنها بعيد الدار مشغــول
حلت خويلة فى دار ، مجـــاورة ... أهل المدائن ؛ فيها الديك والفيـل
يقارعون روءس العجم ضاحـــية ... منهم فوارس لاعزل ، ولا ميـــل
فخامر القلب من ترجيع ذكرتهـــا ... رس لطيف . وهن منك مكبـــول
رس ، كرس أخى الحمى إذا غبرت ... - يوما - تأوبـه منها عقابيـــل
وللأحبـــة أيـــام ... تذكرهـــا ... وللنوى قبل يوم البين تأويـــل

إن التى ضربت بيتا – مهاجـرة – بكوفة الجند : غالت ودها غـول

فعد عنها ؛ ولا تشغلك عن عمـل إن الصبابة بعد الشيب تضليـــل

إن العالم الجديد ليس غريبا عنه ، بل هو نفسه ؛ تكونه عناصر العالم القديم وقد أعيد ترتيبها ، وتغير نظام تركيبها . وهنا المشكلة : إنه يحب هذه العناصر ولكنه لا يستطيع التآلف مع تركيبها الجديد .

إن " خويلة " الآن – وهى المعادل الموضوعى لمأساته مع العالم الجديد الذى تتضاءل فيه شخصية الفرد ذائبة فى الجماعة – هى ذاتها " خولة " القديمة ، ولكنها مبلورة فى إطار آخر غير الإطار الذى عهدها فيه ، وهو إطار لايستطيع التعايش معه . لقد اختارت " خولة " – بصيغة التكبير – أن تكون " خويلة " بصيغة التصغير ، أما هو فلا يستطيع : إنه " عبدة " ، ولن يكون " عبيدة " . فهو يرفض عالما يتساوى فيه " الفيل " – على ضخامته – و " الديك " على ضآلته . لذلك يختار العودة إلى عالمه : ناقته الجسرة ، وصحرائه الرحيبة ؛ وهو – فى الواقع – لا يعود فى المكان ، بل إنه يحاول العودة – فى الزمان – بالزمان . إن خولة – إذن – هى التى رحلت وهى التى هاجرت ؛ ولسان الحال هنا يشير إلى المعنى الذى التقطه المتنبى فيما بعد :

إذا ترحلت عن قوم ، وقد قـدروا ألا تفارقهم : فالراحلون هــم !

هنا يلغى الشاعر كل ما هو قائم ، ويعيد إقامة كل ما ضاع ؛ وإذا لم يسعفه الواقع ، فالخيال قادر على الخلق والإبداع . فمنذ البيت التاسع من القصيدة وحتى نهايتها بالبيت الحادى والثمانين يقيم الشاعر عالمه الضائع بمعالمه كلها : وهو – وحيدا ، وسط هذا العالم الخيالى الرحب – ملك متوج . إنه امرؤ القيس فى لهوه وصيده وخمره إلا أنه امرؤ قيس مسلم، وليس على الخيال – مهما اشتط – من حرج أو تأثيم .

إن الشاعر – بعد أن حدد مشكلته فى الأبيات الثمانية الأولى – يجسم الأمر بالهروب منها إلى العالم الذى يحب : " فعد عنها مخيلا أن ما سيقوم به ليس شكلا من أشكال الوهم ، ولكنه " عمل " ينبغى ألا يشغله عنه شىء مهما كان : " ولا تشغلك عن عمل " . إنه سيعيد إقامة العالم الذى زال ؛ وهو عمل خطير بالفعل ، لأن الشاعر يحاول أن يعيد التوازن داخل نفسه ، يريد أن يحقق ذاته فى الإطار الذى يرى ذاته منتمية إليه : وهو عالم الشخصية الفردية المتفردة ، أو عالم الفارس الوحيد : الرجل المثال ، الثور الوحشى المتوحد ، القمر

المسيطر على سمائه ، وهى مقومات صورة " الزعيم " فى حياة ما قبل الدولة ، وفى شعر ما قبل الإسلام (١٢) .

يبدأ " العمل " بصورة مالا تصلح حياة البادية إلا به : " الناقة " ، فهى المعادل الموضوعى لعالم الأحلام الرحيب ؛ وبين الواقع والخيال يمتد " طريق " العودة / الحلم . وإذا كانت " خويلة " هى معادل " الواقع " ، فان " الناقة " معادل " الحلم " ، وهو - إذ يهجر " من يعقل " ، الذى ارتبط بالواقع - يستمسك " بما لا يعقل ، لأن " عودته " هى تحقيق لما يضاد العقل والتاريخ والواقع . إنه لا يقطع المكان بناقته ، ولكنه يسافر القهقرى عبر الزمان ، وطريقه إلى غايته واضح ، تحف به معالم الدهر القديم والحياة الآفلة :

فعد عنها ولا تشغلك عن عمـل | إن الصبابة بعد الشيب تضليـل
بجسرة كعلاة القين ، دوسـرة | فيها على الأين إرقال وتبغيـل
عنسد تشير بقنوان إذا زجـرت | من خصبة بقيت فيها شماليـل
إذا تجاهد سير القوم فى شـرك | كأنـه شطـب بالسـرو مرمـول
نهج ترى حـوله بيض القطـا | قبصاكأنه بالفواحيص الحواجيـل
حواجل ملئت زيتا ... مجـردة | ليست عليهن من خوص سواجيـل

هذه هى الخطوة الأولى على طريق العودة ، فيها تتوحد ناقته " بالنخلة " رمز العالم القديم، فذيلها سعف ضاف ، بل هو عذق - " قنوان " - فيه بقايا الثمار . فالنخلة " خصبة " مثمرة ، تنطلق على طريق باضت حوله القطا ، فهو طريق الولادة الجديدة القديمة ؛ طريق الحلم. ومع ذلك فهذه الخطوة تفشل ، لأن المعاناة عسيرة : بقايا الخصوبة - فى عذق النخلة - قليلة، وبيض القطا يتحول إلى قوارير مملوءة زيتا ؛ إنها المدنية الجديدة تحاصر الشاعر ، أو هو الواقع الجديد يضغط عليه حتى فى الخيال ، وأنى لطريد الواقع من مهرب، ومع ذلك فهو يحاول من جديد : فيستحضر صور الإبل تقودها هذه الناقة مرة ثانية نحو العالم الخيالى . كانت الناقة منفردة فى البدء وفشلت ، فى التخلص من الواقع ، فلا بأس من استعانة الشاعر بأهل عالمه المفارق ، ريثما يتم اندماجه فى الحلم ؛ بشرط أن يظل سيد الصورة ، وأن تظل ناقته فى المقدمة :

وقل ما فى أساقى القوم فانجردوا | وفى الأداوى بقيات ، صلاصيـل
والعيس تدلك دلكا عن ذخائـرها | ينحزن من بين محجون ومركـول

تهدى الركاب سلوف غير غافلة   إذا توقدت الحزان والميل

رعشاء تنهض بالذفرى .. مواكبة   فى مرفقيها عن الدفين تفتيل

عيهمة ينتحى فى الأرض منسمها   كما انتحى فى أديم الصرف إزميل

تخدى به قدما ، طورا .. وترجعه   فحده من ولاف القبض مفلول

ترى الحصى مشفترا عن مناسمها   كما تجلجل بالوغل الغرابيل

هكذا أوغلت الناقة فى طريق عودتها نحو عالم الصحراء ، ونجح الشاعر – بعد تعثر – فى الانفصال عن الواقع الجديد ، مندمجا بكليته فى الحلم ، حينئذ تنفتح الصورة على المعالم القديمة .

حين يشبه الشاعر ناقته بالثور الوحشى المنتصر فى معاركه ، الثور الوحشى القوى سيد الصحراء :

كأنها يوم ورد القوم خامسة   مسافر أشعب الروقين مكحول

مجتاب نصع جديد فوق نقبته   وللقوائم من خال سراويل

مسفع الوجه فى أرساغه خدم   وفوق ذاك إلى الكعبين تحجيل

إن الثور الوحشى الذى يسود وينتصر دائما هو زعيم العالم البائد ، هو " ملك " القبيلة وسيدها ، الرمز الممثل لأبى الآلهة وكبيرها " ود " / الإله القمر ، وهو بهذه الصفات الرمز الذى الذى تتحقق فيه الحرية المطلقة ، والتفرد الذى لا تحده حدود ؛ وهو المعنى الذى يريد الشاعر تمثيله ، وإعادته إلى حياة الواقع ، ليس فى قيمته الدينية ، ولكن بقيمته الاجتماعية فحسب . ولهذا فان العناصر الثلاثة هنا : الناقة ، والثور الوحشى ، والشاعر نفسه ، تتحد وتترابط فى محاولة الإحياء الخيالى للعالم الزائل القديم .

تنشب المعركة بين الثور من جهة ، والصياد وكلابه من جهة أخرى ، وينتصر الثور كعادته فى شعر ما قبل الإسلام (١٣) ، فى صورة مطولة جميلة ، تستغرق الأبيات من ٢٧ حتى٤٤، حيث تنجلى المعركة عن الثور منتصرا :

ولى ، وصرعن فى حيث التبسن به   مضرجات بأجراح ومقتول

كأنه بعدما جد النجاء ... به   سيف جلا متنه الأصناع مسلول

له جنابان من نقع ... يثوره   ففرجه من حصى المعزاء مكلول

فتتحقق عودة العالم القديم ، فى خيال الشاعر / الزعيم ، ممثل الثور الوحشى / الإله ود ، المحارب . حينئذ تعود المعالم القديمة للحياة ، فنرى الشاعر فى صحبة متبطلة ، يخرجون للصيد ، ثم ينزلون إلى جوار منهل آجن فى الصحراء فيشتوون صيدهم ويمسحون أيديهم فى أعراف خيولهم ، ويرتحلون : الأبيات من ٤٥ حتى ٥٦ . ثم نراه يتربص بحصانه فى مواقع الربيع فى الصحراء من ٥٧ إلى ٦٥ ، وأخيرا نراه فى حلقة شراب تروح عليه الإماء والولدان بكئوس الخمر يمضي بها يومه وليلته وصباح اليوم التالى فى الأبيات من ٦٦ إلى ٨١ نهاية القصيدة وفى كل هذا يحاول أن يجعل ما يستجلبه من صور الحياة القديمة أو العالم المفارق واقعا آنيا يعيشه بكل دقائقه وتفصيلاته ، مضربا عن الواقع الحقيقى القائم بما تمكنه منه ملكة الخيال ، مدفوعة برفض عنيف للذوبان فى الحياة الجديدة مهما كانت مغرياتها .

الهوامش

* راجع بحثنا فى مجلة " علامات " - عدد سبتمبر ١٩٩٣ ، نادى جدة الأدبى الثقافى .

** - هذا النقل ، والنقول التالية فى الفقرة من : أشلى مونتاجيو : البدائية ، ص . ص ١٩٧ ، ١٨٦، ١٨٨ ، ١٩٧ ، ٢٠١ .

١- لأهمية تدعيم مجتمع الدولة بحسب المراحل التى مر بها هذا المجتمع فى بنائه ونموه - فقد تدرجت التشريعات فى تشديدها على : ١- تحريم العودة إلى الموطن الأول بعد الهجرة تحريما يجعل هذه العودة ارتدادا عن الدين إلا فى استثناءات قليلة وخاصة . ٢- تحبيب الإقامة فى المدينة والدعاء لها وأهلها وتحريم غزوها والإغارة عليها .

راجع : محمد فؤاد عبد الباقى : اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان : ج ٢ ص ٢٩٥ ، فى تحريم رجوع المهاجر إلى استيطان وطنه ، وص ٩٤ ، ٩٥ للترغيب فى المدينة . ط عيسى الحلبى القاهرة ١٩٤٩

٢- المفضل الضبى : المفضليات ص٩٣ تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هرون ط٤ - دار المعارف والمزرد بن ضرار الذبيانى أخو الشماخ بن ضرار ، شاعر مخضرم ، له صحبة : كان هجاء خبيث اللسان ، حلف ألا ينزل رثى عمر بن الخطاب بقصيدته المشهورة :

عليك سلام من إمام وباركــــت　　　يدا الله فى ذاك الأديم الممـــــزق

راجع أيضا : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١ / ٣١٥ تحقيق أحمد شاكر ، دار المعارف ١٩٦٦ م .

٣- لاستقصاء الموضوع راجع :

الدكتور على البطل : الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى . القسم الأول : صورة المرأة بين المثال والواقع ص . ص ٥٣ - ١٢٠ الطبعة الثانية ١٩٨١ دار الأندلس بيروت لبنان .

٤- الشعر والشعراء ١ / ٢٩٥

٥- هود : ٤٣ .

٦- عرف الجاهليون لفظ " شيطان " مرادفا للرعب والفزع ، لذلك أطلق على نوع من الحيات : " شيطان الحماطة (اللسان : الشيطان حية لها عرف قبيح المنظر) وقد سمى العرب به . من ذلك شيطان بن جاهة الغنوى ، كتسميتهم بالأفعى ، وقد استخدمه الرسول (ص) بهذا المعنى فى حصنه الناس على التجمل وترجيل الشعر " خير من أن يأتى أحدكم ثائر الرأس كأنه شيطان " . أما المعنى الذى استحدثه الإسلام فمعروف ، وهو الذى استخدمه مزرد هنا .

٧- راجع ترجمته فى الشعر والشعراء ٢ / ٧٢٧ ، والمفضليات ١٣٤ .

٨- هى المفضلية رقم ٢٦ ص ١٣٥ .

٩- الشعر والشعراء ٢ / ٧٢٨ .

١٠- يذكر فى قصيدته التى يوصى فيها أبناءه ، أنه ترك لهم ذكرا وحسبا ، وبقية مال تغنيهم عن الطمع فيما بأيدى الناس :

فلئن هلكت لقد بنيت مساعيا ... تبقى لكم منها مآثر أربع :

ذكر إذا ذكر الكرام يزينكم ... ووراثة الحسب المقدم تنفع

ولهى من الكسب الذى يغنيكم ... يوما إذا احتضر النفوس المطمع

راجع المفضلية ٢٧ ص١٤٥ وما بعدها .

المفضلية هامش ص ١٣٥ ، ينقل عن الطبرى ٤ / ٤٣ .

١٢- على البطل . المرجع السابق : ص .ص ١٨٣ - ١٨٩ .

١٣- السابق : الموضوع نفسه .

كتاب أرسطو طاليس " فى الشعر "
بين خيال قاص وروائى

فريال جبورى غزول

هناك كتب عديدة فى تاريخ البشرية تركت بصماتها على عصور مختلفة وحضارات متباينة ، نذكر منها على سبيل المثال كتاب " بنشا تنترا " (الأسفار الخمسة) الهندى والذى ترجم إلى العربية وعرف بكتاب " كليلة ودمنة ") و ملحمة " الأوديسة " اليونانية ومجموعة أقاصيص " ألف ليلة وليلة " العربية . وأكثر هذه الروائع العالمية المنتشرة هى نصوص أدبية تتميز بالتشويق والخيال والحكمة ، وهذا يفسر تداولها . أما أن نقع على نص نقدى جاف الأسلوب وغير مكتمل مثل كتاب أرسطو " فى الشعر " استحوذ على الاهتمام وأصبح من أمهات الكتب فهذا أمر عجيب . فقد نقل هذا الكتاب إلى لغات عديدة وعلق عليه وشرحت مقولاته بشكل متواتر منذ كتابته حتى عصرنا . ومع أنه لم يكن معروفا فى أوربا فى العصور الوسطى إلا أنه كان معروفاً فى العالم الإسلامى حيث ترجم إلى السريانية ومنها إلى العربية . وقد قام المفكر الكبير شكرى عياد بتحقيق هذا الكتاب وترجمته ترجمة حديثة من اليونانية إلى العربية وقابله بترجمة أبى بشر متى بن يونس ، مع دراسة تأثيره فى الثقافة العربية الوسيطة واستقباله من قبل الفلاسفة والبلاغيين ، بالإضافة إلى الإشارة الوافية إلى بحوث المستشرقين والعرب السابقة فى هذا المضمار . (١) وفى حوار مع عبد المنعم تليمة رجح شكرى عياد أثر الاستقراء العربى لهذا النص الأرسطى على انطلاقة المدرسة الكلاسيكية فى الأدب الأوربى (٢) .

فما سر هذا الكتيب الأرسطى الذى لا يتجاوز الخمسين صفحة والذى كان وما زال يحتل ذهن الباحثين ؟ يرد على هذا اللغز زكى نجيب محمود فى تقديمه لكتاب شكرى عياد المذكور :

" كتاب الشعر لأرسطو هو من أشد المؤلفات الأرسطية صلة بحياتنا الفكرية اليوم ، فليس هو الكتاب الذى يدرس كما تدرس التحفة الأثرية ، تنحصر قيمتها فى موقعها من التاريخ ، بل هو كتاب يدرس لأن المسائل التى يثيرها فى موضوع التراجيديا والكوميديا وشعر الملاحم ما تزال بالنسبة إلينا مسائل قائمة تدب فيها الحياة ، وذات صلة وثيقة بما يعرض لنا من مشكلات فى هذا المجال ، فلا غرابة - إذن أن رأينا طائفة كبيرة من أبرع النقاد تتناول وتختلف فى تأويله وشرحه " (٣) .

إن الفيلسوف اليونانى أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م .) ترك الكثير من البحوث القيمة فى السياسة والميتافيزيقا والخطابة وعلم الأخلاق ، وقد تعامل مع الإبداع الأدبى فى أكثر من مكان ، متطرقاً إليه فى كتابه " الخطابة " وفى كتابه " الميتافيزيقا " وخصص له كتاباً بعنوان " فى الشعر " (وذلك لأن الإبداع كان يعرف بالفن الشعرى أو الصنعة الشعرية لأنه مهما تنوع فصياغته شعرية) . وقد وصلنا هذا الكتاب بشكل " شظايا " متفرقة ، ويرجح أنه كان مجموعة من ملحوظات نقلها طالب عن دروس ومحاضرات أرسطو. (٤) ومع أن أرسطو يفتتح كتابه هذا واعداً بأنه سيغطى شعر الملاحم وشعر التراجيديا، كذلك الكوميديا والشعر الدثورمبى " ، (٥) إلا أنه فى حقيقة الأمر يتوقف بعد تغطية التراجيديا تغطية وافية فلا يصيب بقية الأجناس الأدبية غير تعليقات عابرة أو مبتسرة. وقد يكون قد قام بتشريح هذه الأنواع الأدبية كما وعد فى مطلع كتابه إلا إنها لم تصل وبترت أو ضاعت . فما وصلنا عن النص يتوقف ، بشكل معلّق عند الكوميديا ، حيث يقول نص أرسطو :

" وحسبنا ما قلنا عن التراجيديا والملحمة بذاتها ، وعن أنواعهما وأجزائهما : كم هى وبم تفترق ، وعن أسباب الجودة والرداءة فيهما ، ومآخذ النقاد وحلول هذه المآخذ . . . " (٦)

وكما شغل هذا الكتاب " المبتور " الفكر الإسلامى الوسيط من ابن سينا وابن رشد إلى الجاحظ والجرجانى وحازم القرطاجنى ، كذلك شغل الفكر الأوربى فى عصر النهضة حيث عكف عليه المترجمون والشارحون من أمثال سكاليغر (١٤٨٤ - ١٥٥٨) وكاستيلفترو (١٥٠٥ - ١٥٧١) ومازونى (١٥٤٨ - ١٥٩٨) . وأما فى عصر الحداثة، فقد رصد الباحث العراقى عدنان عبد الله فى كتاب قيم تأثير مفهوم من مفاهيم أرسطو الأساسية (التطهير) الذى ورد فى كتابه " فى الشعر " على المدارس النقدية المعاصرة من الفرويدية إلى الماركسية والنقد الجديد والشكلية والبنيوية والفينومنولوجيا ، الخ ، مما يدل على تشبع الفكر الحديث بمفاهيم هذا النص الأرسطى التأسيسى . (٧)

وما لا شك فيه أن كل مترجم أو شارح أو موظف لهذا النص يصبغه بأسلوبه وطريقة تناوله للموضوع ، وقد يسقط عليه - واعياً أو لا واعياً - بعداً ينبثق من موقف الوسيط الناقل . وهذا أمر إنسانى لا مفر منه ، فمثلاً أبو بشر الذى نقل كتاب أرسطو إلى العربية عن ترجمة سريانية (عن الأصل اليونانى) استخدم مصطلحى " المديح والهجاء " فى مقابلة ترجمة شكرى عياد (عن الأصل اليونانى مباشرة) بمصطلحى " التراجيديا والكوميديا " . (٨)

فالأول حاول إيجاد المعادل العربى للمصطلحين والثانى استعارهما . وقد نقل ابن رشد فى تلخيصه للكتاب هذين المصطلحين الأساسيين كما وردا عند ابن بشر :

" وابن رشد . . . يسير من أول الأمر محاذيا للكتاب الأصلى .. ويحذف كل ما جاء فى الكتاب خاصاً بالأشعار اليونانية ، مشيراً إلى ذلك فى إجمال ويظهر فى تلخيصه بوجه عام اتجاهات متباينان ، الأول : اصطناع مزيد فى الدقة فى فهم أفكار أرسطو وأدائها بالعربية ، والثانى : محاولة " تعريب " الأفكار الأرسطية ، ولو أدى ذلك إلى أن تكون الصورة المعربة أشد تحريفاً . ولا يجمع بين هذين الاتجاهين المتباينين إلا الرغبة الشديدة فى إخضاع كتاب الشعر للفهم العربى " . (٩)

ويمكن اعتبار ابن رشد حلقة الوصل بين الفلسفة اليونانية المغيّبة فى أوربا العصور الوسطى وبين عصر النهضة فى الغرب الذى استرجع التراث اليونانى المحجوب عنه أثناء المد المسيحى المتعصب لاعتباره تراثاً وثنياً لا يجب تداوله . وكان ابن رشد الأندلسى (١١٢٦ - ١١٩٨)، بنظريته المعروفة عن ازدواجية الحقيقة وباقترابه من فلسفة أرسطو ، منارة فى عصور الظلام . وقد استعان به كثير من المفكرين الأوربيين الوسيطيين لمقاومة الاستبداد الكنسى والإظلام العقلى ومحاكم التفتيش التى كانت تدين أى اختلاف مذهبى أو سلوكى متهمة الخارجين بالهرطقة والكفر ومبررة تعذيبهم وحرقهم . وقد عرف ابن رشد عند الأوربيين الوسيطيين بالشارح ، لاهتمامه بشرح فلسفة أرسطو ، وقد قام بكتابة ملخص لكتاب " فى الشعر " فى مجمل تلخيصه لأعمال أرسطو الذى أطلق العرب عليه " المعلم الأول " ، تبجيلاً لدوره التنويرى . وقد ترجم ملخص ابن رشد لكتاب أرسطو " فى الشعر " إلى اللاتينية مرة عن طريق ترجمة عبرية ومرة أخرى مباشرة عن العربية ، ومن هذه الترجمة اللاتينية المبتسرة انطلقت ترجمات أخرى فى اللغات الأوربية الحية ، مثل ترجمة هاردنغ إلى الإنكليزية . وأصبح ابن رشد وترجمته موضوع نقد عنيف عند المستشرقين ، من أمثال إرنست رينان ، لكونه انحرف عن الأصل اليونانى وتصرّف فيه (١٠) . وقد نبه حديثاً المستعرب المعاصر تشارلز بترورث إلى أن إدانة ملخص ابن رشد ترجع إلى فشل المترجمين فى نقل ملخصه - بلغته الثرية - إلى اللغات الأوربية ، لاعتمادهم على ترجمة لاتينية بأخطائها وركاكتها ، وقام بترجمة حديثة وبديلة (١١) .

إن كتاب أرسطو الذى نحن بصدده يمثل فصلاً أساسياً فى فلسفة الفن والأدب ، ولهذا كثرت حوله الشروح والتفاسير والتأويلات والترجمات . ولأهميته وحيوية أطروحته فرض عليه

التغييب والإلغاء في أوربا الوسيطة حتى لا يناهض الفكر السائد في قضايا الفن . وإذا كان كتاب من هذا النوع قد أثار وأثّر على فلاسفة ونقاد ومفكرين من فجر التاريخ إلى الآن، فماذا كان وقعه على المبدعين أنفسهم ؟ وهل ألهب مخيلة الأدباء كما فعل في فكر المنظرين والمحققين ؟

هناك عملان أدبيان فذان يتمركزان على كتاب أرسطو " في الشعر " ، أحدهما قصة قصيرة للكاتب الأرجنتيني المعروف خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩ - ١٩٨٦) بعنوان " بحث ابن رشد " (١٢) والتي نشرت عام ١٩٤٩ ؛ وقد ترجمها إلى العربية (عن الأصل الإسباني) إبراهيم الخطيب (١٣) أما العمل الثاني المتأثر حتماً بأعمال بورخيس ، والمرجع تأثره تحديداً بهذه القصة القصيرة ، فهو رواية " اسم الوردة " للكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو(١٤) ، وهو من مواليد ١٩٣٢ ويعرف كمتخصص في السيميولوجيا ، ، ونشر هذه الرواية التي لاقت نجاحاً نقديا وجماهيرياً منقطع النظير في عام ١٩٨٠ ، وقد ترجمها إلى العربية (عن الأصل الإيطالي) أحمد الصمعي . (١٥) وقد رأيت أن أكتب عنهما دراسة مقارنة احتذاء بالنموذج الذي قدمه شكري عياد في الدراسات الملحقة بتحقيقه وترجمته للنص التأسيسي في ماهية الإبداع والتي أفرد لها فصلين بعنوان :

" كتاب أرسطو طاليس في الشعر بين أيدي الفلاسفة " و " كتاب أرسطو طاليس في الشعر بين البلاغيين والبلغاء " . (١٦)

يفتتح بورخيس قصته " بحث ابن رشد " باقتباس استهلالي من إرنست رينان في دراسته الشهيرة عن ابن رشد المنشورة بتاريخ ١٨٦١ ، والتي قال فيه عنه : " متخيلاً أن التراجيديا ليست إلا فن المديح . . " وقد قدم هذا الاقتباس الاستهلالي بالفرنسية في الأصل الإسباني للقصة وفي ترجمتها العربية . (١٧) ويمكن اعتبار القصة الملحقة بهذا الاقتباس أمثولة عن التباسات النقل عبر الثقافات ، أو عن استحالة النقل عبر اللغات، وبالتالي عن مأساوية هذه المحاولات في الترجمة . وهذه هي العبرة الأولى التي تتبدى من خلال هذه القصة المحبوكة على مستويات دلالية مختلفة . وتبدو هذه العبرة في المقام الأول كمشكلة معرفية وإبستمولوجية وسيمولوجية : كيف نصل إلى معنى في ذهن الآخر ؟ كيف يتم تحريف مفاهيم الآخر عبر المثاقفة ؟ ما جدوى محاولات - محكوم عليها بالفشل مسبقاً - في نقل ما هو مزروع في تربة حضارية معينة إلى غيرها ؟ ولكن بورخيس - كما في كل أعماله - لا يكتفي بسلك الطرق المستقيمة أو الوعرة ، بل يصر على إدخال قارئه في طرق ملتوية تستدير على نفسها وتشكل متاهة سيمانطيقية ، كلما استطردنا فيها غرقنا في أعماقها ولججها .

تبدأ قصة بورخيس بالفيلسوف ابن رشد وهو يكتب كتابه المعروف " تهافت التهافت " رداً على كتاب الغزالي " تهافت الفلاسفة " ، وهذا حقيقة تاريخية لا يؤلفها بورخيس ، بل يشير عبرها إلى قطبي النزاع الفكري الوسيطي بين سلطة العقل الفلسفي وسلطة الدين الفقهي ، وهو نزاع يتجلى عبر مواصفات أخرى في رواية إيكو كما سنرى فيما بعد . ويتخذ بورخيس من هذه الواقعة التاريخية ذريعة ليصف بخياله بيت ابن رشد مستحضراً أجواءً وسيطية ، ومؤكداً على عروبة ابن رشد أصلاً ومزاجاً مع أنه مقيم في الأندلس ، في الغرب الأقصى لأوربا ، وهنا مكمن المجازاية ألا وهي " الأضداد " ، فها هنا " البدوي " يقطن في ركن من عالم مغاير لجذوره . يقول بورخيس في مطلع قصته :

" ففي عمق القيلولة يهدل حمام مدله ، ويرتفع من بهو غير مرئي خرير فسقية : شيء ما في جسم ابن رشد ، الذي جاء أجداده من الصحارى العربية ، كان يسرّ بتدفق الماء " (١٨) .

والغرض من هذا الوصف ليس استبطان نفسية أو إبراز نسب بقدر ما هو تمهيد للمقابلة بين حضارة المترجم العربية والبدوية وبين حضارة أرسطو اليونانية والمدنية ، وبالتالي صعوبة – إن لم يكن استحالة – الحوار بينهما :

" ولن يسجل التاريخ سوى أمور قليلة تضاهي في جمالها وشدة تأثيرها ما كرسه طبيب عربي لأفكار رجل تفصله عنه أربعة عشر قرناً . ويجب أن نضيف إلى الصعوبات الجوهرية أن ابن رشد ، الذي لم يكن على علم بالسريانية واليونانية ، كان يعمل على كتاب مترجم عن ترجمة . وبالأمس استوقفته كلمتان مريبتان وردتا في بداية كتاب " الشعر " هما : تراجيديا وكوميديا . لقد عثر عليهما سنوات من قبل في الكتاب الثالث من " الخطابة " ؛ بيد أن أحداً ، في مضمار الإسلام ، لم يخمن معناهما . تعب ، دون جدوى ، من مراجعة صفحات اليخاندرودي أفروديسيا ، كما قارن ، دون جدوى ، بين الترجمتين اللتين أنجزهما النسطوري حنين بن اسحاق وأبو بشر متى . والكلمتان اللغزان تتكاثران في نص " الشعر " ولذا كان تلافيهما مستحيلاً . " (١٩)

أخذ ابن رشد بعد ذلك بمراجعة مكتبته القيمة التي تحتوي على أثمن الكتب لعله يجد حلاً، وإذ صوت يؤذن وجلبة تقطع عليه بحثه . فذهب لينظر من شرفته إلى ما يجري فوجد صبية يلعبون : أحدهم يقف و كأنه الصومعة وآخر على كتفه وكأنه المؤذن وثالث راكع وكأنه

جماعة المصلين . رجع ابن رشد إلى كتبه بعد أ ن سمعهم يتكلمون بالعامية والكل يريد أن يكون المؤذن . وما تتضمنه هذه الواقعة - تلميحاً لا تصريحاً - هو تحديد الظاهرة التى استعصت على ابن رشد أى التمثيل . إن التراث العربى يفتقد المسرح ، ولكن التمثيل كان حاضراً أمام عينى ابن رشد ، إلا أنه لم يربط بين ما كان يبحث عنه وما كان قريباً كل القرب منه ؛ تماماً كما حدث مع الرسالة المسروقة المطروحة أمام أعين المحققين السريين فى قصة إدغار آلان بو الشهيرة " الرسالة المختلسة " والتى لم يلتقطوها لأنهم كانوا يبحثون عنها فى أماكن خفية مستبعدين استبعاداً كاملاً إمكانية وجودها فى مكانها على المكتب . لماذا لم تضىء واقعة الصبية بحث ابن رشد ؟ هل لأنه كان يبحث بين الكتب وتجاهل المعاش والشارع ؟ هل لأن " الممثلين " كانوا صبية ويتكلمون بالعامية الدارجة وليس بفصحى الكتب - كما يقول النص - أغفل ابن رشد أن يستقى العلم منهم ؟

كل هذا وارد فى الاستجابة التأويلية للعمل ، لأن السياق يدفع المتلقى إلى هذا النوع من الافتراض ، مع أن بورخيس يتجنب التعليق ويكتفى بسرد ما كان ، مستثيراً فى القارىء شهوة التعليق و الكشف عن نسق تفسيرى ، هذه الشهوة الفكرية التى ستجدها مجسمة فى بطل " اسم الوردة " . وقد كشف عبد المحسن طه بدر فى بحث شيق له عن آليات الثقافة متخذا من الشاعر عبد الرحمن شكرى وقراءته لبودلير نموذجاً . فقد أثبت من تعليقات الشاعر المصرى المكتوبة على حاشية ديوان " أزهار الشر " بأن ما شدّه من الصور عند الشاعر الفرنسى هو بالضبط ما يتقاطع مع الثقافة الشعبية فى حضارة الأديب العربى (٢٠) . وبناء عليه يمكن القول أن المخيال المهمش أو المقموع هو الوسيط الذى عبره يتم التواصل مع الآخر ، أى أن الآخر المغاير يستوعب عند توارده وتقاطعه مع الآخر المهمش . ومما يعزز هذه الفرضية - التى قد تبدو شطحاً تأويلياً فى أول الأمر - وقائع أخرى فى القصة . فبعد الغروب يذهب ابن رشد ليزور عالماً ويلتقى برحالة مغربى . وكل التفاصيل التى يضفيها بورخيس على هذه السهرة تدل على مستوى نخبوى وصفوة ثقافية ، حيث تناقش أمور مثل الاستدلال والتأويل والإيمان والكون باعتباره كتاباً ، إلخ .

ونستبين من الجدل الدائر عقلانية ابن رشد الذى يرفض التصديق بوجود زهور مكتوب على وريقاتها " الشهادة " ، كما زعم فقهاء ذلك الزمان . ويفسّر ابن رشد موقفه قائلاً أن من الأسهل أن تثمر الأشجار طيوراً - كما وصف أحد الجالسين - من أن تحمل الزهور كتابة ، وذلك لأن الحيوان والنبات ينتميان إلى عالم الفن لا الطبيعة وبالتالى يمكن أن

يتداخلا ، أما الكتابة فتنتمى إلى عالم الفن لا الطبيعة وبالتالى فان التحول يستحيل من الزهرة إلى الحرف . (٢١) إن البعد السيموطيقى ظاهر للعيان فى مناقشات هذه الجلسة كما سنجدها فى الحوادث الدائرة فى رواية " اسم الوردة " ، بالإضافة إلى أن كل المناقشات فى العملين تتم فى جو فكرى متوتر يمكن فيه أن ينحرف تفكير أى واحد باجتهاده عن الخط الفقهى السائد ولو قليلاً .

ويستمر النقاش بين الذين يفسرون حرفياً والذين يؤولون عقلياً حول اللغة والعلامات والكتابة واللوح المحفوظ ، إلى أن يتحدث الرحالة المغربى عن أعاجيب ما رأى فى بلاد الصين ومنها " تمثيلية " حضرها :

" وكان أشخاص فى هذه الساحة يدقون على الطبل ويعزفون العود ، عدا خمسة عشر منهم أو عشرين (على وجوهم أقنعة من لون قرمزى) يصلون وينشدون ويتحاورون : يعانون الأسر، ولا من رأى سجناً ، ويمتطون فلا يبصر الفرس ؛ ويقاتلون بيد أن السيوف كانت من قصب ؛ ويموتون ثم ينهضون قياماً بعد ذلك . " (٢٢)

وعندما يواجهه مضيفه العالم بالقول إن هذه التصرفات تدل على حماقة ، يحاول الرحالة أن يوصل للآخرين أنهم " كانوا يمثلون قصة " ، كما يقول نصاً ، ويضيف أن ذلك أشبه ما يكون باستبدال سرد حكاية مثل حكاية أهل الكهف ، بتقديم ناس يقومون بالانسحاب من الكهف ثم بالصلاة ثم بالنوم ثم بالصحوة بعد مئات الأعوام ، إلخ . ولكن حتى هذا التفسير لا يقبله أحد باعتبار أن الحكاية ، مهما كانت معقدة ، لا تحتاج إلى هذا الكم من الشخصيات لتوصيلها ويكفى راو واحد .

وفى هذا إشارة ضمنية إلى الأحادية المناهضة للتعددية ، والتى لا يمكن من خلال النسق الأحادى إدراك دلالة المسرح بحواريته وتعدد أصواته ، وهذا بدوره لب إشكالية غلق باب الاجتهاد التى جثمت بثقلها على العالمين الإسلامى والمسيحى الوسيطين وكانت الخلفية التى سيطرت على أحداث كل عن قصة " بحث ابن رشد " ورواية " اسم الوردة " .إن هذا التلميح إلى الأحادية ضد التعددية يحيلنا بدوره إلى الانتباه إلى دلالة لعبة ولغة الصبية ، المستبعدة من الثقافة الرفيعة ، والتى كان بالإمكان أن تكون مفتاحاً فى بحث ابن رشد وترجمته . يلمح إذن بورخيس بان الآخر لن يستوعب ويدرك إلا فى سياق التعددية الأفقية والعمودية .

ثم ينقلنا بورخيس بأسلوبه السلس من نقاش حول " التمثيل " بصيغته المسرحية إلى "التمثيل " بدلالته المجازية ، أى الاستخدام الاستعارى والتشبيهى للكلمات . ويجعل سجالاً يدور حول مزايا القديم والجديد ، وهذه معركة أدبية معروفة فى تاريخ النقد العربى الوسيطى، ولكن بورخيس يستخدم هذا الحديث المتخيل فى تفاصيله ليستعرض إدراك ابن رشد لمفهوم التمثيل البلاغى ، وعدم استشرافه لهذا المفهوم فى النص الأرسطى . فعندما يدين أحد المتحدثين استمرار الشعراء المحدثين فى تقليد الجاهليين بمشاهد غير مقبولة عن ندرة الماء ، بينما يعيشون على ضفاف نهر الوادى الكبير فى الأندلس ، يرد ابن رشد قائلاً إن استعارة صورة لمشهد عند شاعر قديم - ومهما ابتعدنا عن بيئته - يمكن تمثلها للتعبير عن أحاسيس المتلقى ، بالمقارنة . وهو يستشهد بأنه كان يوماً فى مراكش يتذكر مدينته قرطبة وأرضه البعيدة ، فاستحضر بيتاً لشاعر مشرقى مبعد عن وطنه ومقيم فى أفريقيا ، فيخاطب نخلة إفريقية :

" نشأت بأرض أنت منها غريبة ــــ فمثلك فى الإقصاء والمنتأى مثلى "

فهنا المماثلة بين النخلة والشاعر ، فى البيت المذكور ، تفجّر المماثلة بين المتلقى ابن رشد فى حنينه إلى وطنه وبين الشاعر المشرقى فى بعده عن أرضه . وفى تلك الجلسة دافع ابن رشد عن القديم الذى يمكن توظيفه لكل جديد قائلاً " إن كل الشعر أختُصر فى القدماء وفى القرآن " . (٢٣) وعندما رجع إلى ترجمته أضاءت المساجلة قريحته فكتب التالى الذى ينطوى على مفارقة الالتباس :

" يسمى أرسطو قصائد المدح تراجيديا ، وقصائد الهجاء والقذف كوميديا . وتزخر صفحات القرآن ومعلقات الكعبة بتراجيديات وكوميديات رائعة " . (٢٤)

ولو توقفت قصة بورخيس عند هذا لقلنا ، دون شك ، إنه يشير إلى عدم فهم ابن رشد لما ورد فى نص أرسطو وبالتالى فهو يكرر بأسلوب متخيل ما جاء به رينان فى الاقتباس الاستهلالى . ولكن بورخيس يذيل قصته باستدراك ذى طابع شخصى :

" أردت فى القصة السالفة حكاية سيرورة اندحار . . . وفكرت أن الأكثر شاعرية حالة رجل عين لنفسه غاية لم تحظر على غيره ، لكنها حظرت عليه هو . تذكرت ابن رشد الذى لم يستطع مطلقاً ، وهو منغلق فى مجال الإسلام ، أن يدرك معنى كلمتى تراجيديا وكوميديا . حكيت الحدث ، وفيما كنت أتقدم شعرت . . . أن الأثر يسخر منى ، وأن ابن رشد حينما أراد

أن يتخيل ما هى المسرحية دون أن يرتاب فيما هو المسرح ، لم يكن أكثر عبثاً منى أنا الذى أريد تخيل ابن رشد دون أن تكون لدى مادة عنه عدا ذلك النزر اليسير الموجود لدى (رينان ، ولين) و (آسين بلاثيوس) .شعرت عند الصفحة الأخيرة ، أن قصتى كانت رمزاً للرجل الذى كنته حينما كنت بصدد كتابتها . " (٢٥)

هل تعنى هذه الخاتمة أن جهل بورخيس لا يقل عن جهل ابن رشد ، وبالتالى فالعبور من حضارة إلى أخرى ومن نسق ثقافى إلى أخر يكاد يكون مستحيلاً ؟ هذا دون أدنى شك ، هو المعنى الظاهرى ، ولكن المعنى الباطنى أبعد بكثير ويدخلنا فى متاهة التأويل ، تلك المتاهة التى تتبلور فى " اسم الوردة " معمارياً ورمزياً . بشكل ما ، وبتعزيز متضافر مع الخاتمة ، نجد أن كلا من ابن رشد وبورخيس قد فشلا فى سعيهما : الأول فى ترجمة المصطلح فى فن لا يعرفه والآخر فى تقديم مفكر فى حضارة لا يعرفها (إلا من خلال ترجمات ودراسات مبتسرة). ولكن هذا الفشل ذاته أو هذا الاندحار أمام المحاولة الشريفة ، وهذه النتيجة المفارقة للنية والساخرة من المؤلف ، أليست هى الصورة الأمثل لما هو مأسوى وتراجيدى ؟ وأليست هى " تمثيلاً تراجيدياً " ؟ أليست الترجمة المثلى هى التماهى وليس التعريف ، التقمصى وليس العرض ألم ينجح ابن رشد فى فهم المجاز التمثيلى عند الشاعر المشرقى المنفى لأنه تماهى معه وفشل مع أرسطو لأنه لم يتقمص دور المتفرج فى لعبة الصبية ؟ ألم ينجح أيضاً بورخيس عند تماهيه مع فشل ابن رشد ، وإحساسه بأن فشله مماثل لفشل الفيلسوف العربى ؟

يبدو بورخيس – على الرغم من اعتذاره عن عدم قدرته على الإمساك بتلابيب ابن رشد – قادراً على تقديم مقارنة نابضة بين انزلاق ابن رشد من قبضته بانزلاق أرسطو من قبضة ابن رشد . بورخيس إذن يتمثل ولا يبوح ، يُسِرُ ولا يعلن : إنه يمثل لنا التمثيل ولا يحكيه ؛ إنه يعيشه بدلاً من أن يفسره ، ليصبح هو بورخيس ابن رشد (فى دور الفاشل) . إن فى هذا لشيئاً مدهشاً حقاً ، ويتناسب مع فلسفة بورخيس الإبداعية التى تحاول كسر الحواجز بين ما هو معيش وبين ما هو متخيل ، بين الموضوع والذات ، بين الأنا والآخر ، بين الأسطورى والتاريخى ، مما يطلق عليه أحياناً بالواقعية السحرية .

ولكن هذا الاكتشاف الذى يوصلنا بورخيس إليه ، ألا يدل بدوره على أنه نجح فى تمثل الآخر وفى الآخر وفى تمثل الفشل والخيبة والتراجيديا والمأساة ؟ وإذا كان قد نجح فى تقديم صورة للفشل ، فهل نجاحه يدل على عدم تمكنه من تمثل الفشل ؟ وهل يكون نجاحه دليلاً على فشله ، كما يكون فشله دليلاً على نجاحه فى هذا المضمار ؟ وكيف نفك هذا اللغز ونخرج من

هذه المتاهة التى كلما فتحنا فيها باباً دخلنا إلى قبو آخر ؟ وهل هى لعبة يقوم بها المؤلف مع قرائه ، وهل هذه اللعبة كوميديا فى التحليل الأخير لأنها تتميز بالتلاعب المازح وبالمفارقة الساخرة ؟ وهل يقصد من وراء كل ذلك أن الفروق التى عكف على إنشائها النقاد والفلاسفة بدءاً بأرسطو ليست إلا قوالب شكلية تنفيها التجربة الإبداعية والاستقرائية حيث يتداخل التراجيدى بالكوميديى ؟ وهكذا يدفعنا بورخيس دفعاً عبر التنقيب الدلالى إلى توليدأسئلة والاستغراق فى متاهة فلسفية يستحيل الخروج منها إلا بتقويض بنيتها كما يحدث فى رواية " اسم الوردة " فعلاً ومجازاً . وتبدو المسألة وكأننا كلما تقصينا ضعنا ، وكلما اقتربنا ابتعدنا ، وإن زجاج عدسة الراهب المخضرم التى تعينه فى فك شفرات الحروف ينقلب مرآة مرعبة كالتى رآها الراهب الناشىء فى متاهة المكتبة ، فى ذلك الدير البنديكتى فى رواية إيكو .

إن حضور بورخيس فى رواية إيكو أمر لا يختلف فيه إثنان . فهناك تناص واضح بين اسم شخصية الخصم فى الرواية الراهب يورج دى بورجوس JORGE DA BURGOS وبين اسم بورخيس كما يكتبه JORGE LUIS BORGES . وفى كل منهما تجتمع الأضداد ، فكما عمل بورخيس فى مكتبة مع إنه كاد يكون أعمى ، كذلك الراهب يورج دا بورجوس وضع نفسه أميناً لمكتبة الدير مع أنه كان ضريراً . وهناك تفاصيل أخرى تحيل إلى بورخيس ومنها أن الراوى يجد إشارة إلى المخطوط الذى يبحث عنه فى بونس أيرس ، مدينة بورخيس . (٢٦) كما أن إيكو نفسه يعترف بأنه أدخل شخصية الأديب الأرجنتينى فى روايته عمداً ، (٢٧) وإن كان قد أسقط عليه الكثير من مخيلته .

تدور رواية " اسم الوردة " فى الأسبوع الأخير من عام ١٣٢٧ فى دير إيطالى ، وتاريخ الأحداث هام لأنه إلى حد كبير يفصل بين مرحلة العصور الوسطى ومرحلة عصر النهضة فى إيطاليا . والرواية لا تبدأ بكتاب أرسطو ، كما فى قصة بورخيس ، ولكنها تنتهى به ؛ كما أنها على عكس بورخيس لا تنشغل بما وصلنا من كتاب " فى الشعر " بل بذلك الجزء المفقود منه والذى كان من المتوقع أن يقدم فيه أرسطو نظريته فى الكوميديا . وفى مقابل تذييل بورخيس لقصته " بحث ابن رشد " حيث يتحدث عن نفسه مضيفاً صوت الراوى إلى الحكاية ، نجد مقدمة مكتوبة بضمير الأنا الراوى فى رواية إيكو تستهل حكاية الرهبان. وهذا التقديم فى الرواية يحدثنا عن الراوى الذى يقرأ ترجمة فرنسية لطبعة لاتينية لمخطوط لاتينى كتبه راهب ألمانى (أداسون داماللك) فى نهاية القرن الرابع عشر يسرد فيه أحداثاً من سيرته عندما كان ناشئاً وزار ديراً فى إيطاليا عام ١٣٢٧ بصحبة أستاذه الإنكليزى غوليالمو دا

باسكرفيل . أما الراوى فيقوم بترجمة أولية لهذا الكتاب الذى استحوذ على اهتمامه إلى لغته الإيطالية . وسرعان ما يضيع الكتاب فيبدأ بالبحث عنه أو عن مخطوطه ولكنه لا يقع عليه في الأماكن المعهودة وإنما يقع على إشارة له وبالصدفة ، وعندما يفقد الأمل فى الحصول عليه يدفع بترجمته إلى المطبعة وهكذا نبدأ فى قراءة زيارة الدير المكتوبة بقلم أداسون والتى ترجمت عن ترجمة عن طبعة عن مخطوط ضائع . ويكفى من هذا أن نكتشف القرابة بين هذه الرواية ومحنة ترجمة " فى الشعر " كما وردت فى قصة بورخيس ، كما أن هذه المقدمة تستبق استهلالياً ما سيحدث فى الدير من البحث عن مخطوط، وبمجرد الحصول عليه يُفقد وإلى الأبد .

وملخص هذه الرواية المركبة والفذة - والمصاغة بشكل استقصاء بوليسى لمسلسل من الجرائم التى ترتكب يوميا من خلال أسبوع والتى تبدو وكأنها توازى فى ميتاتها الفظيعة ما تنبأ به " سفر الرؤيا " ، وهو السفر الأخير فى الكتاب المقدس - هو جلسة تفاوضية بين حزبين لاهوتيين لغرض التوفيق بينهما تستبقها وتتخللها سلسلة من الجرائم والفضائح التى لا تتكشف تماماً إلا فى نهاية الرواية ، وبعد فوات الأوان حيث يتصاعد حريق يشعل المكتبة الثمينة والدير الثرى . أما التفاوض فلا ينجح لتصلب الحزبين ولبيزنطية الجدل بينهما. ويمكن اعتبار هذه الرواية من هذا المنطلق مأساة ، ولكن هناك فيها من المفارقات والمسوخ والسخرية ما يؤهلها لتكون ملهاة . وأما الحزبان اللذان يجتمعان لغرض التسوية التى لا تتم فيمثلان " لاهوتى الإمبراطور " من جهة و " لاهوتى البابا" من جهة ثانية . ومع أنهم جميعاً ينتمون إلى الكنيسة الكاثوليكية إلا أن الحزب الأول كان يستحسن فصل الدينى عن الدنيوى وبالتالى تحجيم سلطة الكنيسة ، وكان هذا يتقاطع ما يطمح له الإمبراطور ، ولهذا أطلق اسم لاهوتى الإمبراطور على هؤلاء الذين دعوا إلى تحديد سلطة البابا أو الذين انتقدوا تصرفات الكنيسة وانغماس الأحبار فى رفاهية العيش ومجونه . وكان هناك الكثير من الجماعات الدينية والإخوانيات الروحية التى طالبت المنتمين إليها بالفقر ومنها الإخوانية الفرنشسكانية التى ينتمى بطل الرواية لها وهو الراهب الحاد الذكاء غوليالمو المتأثر بفلسفة روجر بيكن الفرنشسكانى الذى دعا إلى علم جديد وأكد على أهمية الدراسات الأمبريقية والتجربة الذاتية. وكل المناقشات التى تجرى حول الفقر وحول ملكية المسيح إنما هى قناع تناقش عبره قضايا ذات طابع إيديولوجى . ومع أن تلك الفترة التاريخية كانت فعلاً ساحة للصراع بين هاتين النزعتين المتقابلتين : إحداهما تدعو إلى تحجيم سلطة البابا والأخرى إلى تضخيمها ،

إلا أن إشكالية الصراع فى الرواية تتجاوز الكنيسة لتصبح رمزاً معاصراً لصراع السائد والمسود ومحاولة الأخير إيقاف وتحجيم المد السلطوى ، وذلك عبر إحالات ذات مغزى، منها وجود الراوى فى براغ فى ربيع ١٩٦٨عند احتلال الجيش السوفيتى العاصمة التشيكية لقمع أنصار " ماركسية بوجه إنسانى " ، وحينذاك فُقد الكتاب الذى ظل الراوى يبحث عنه بلا جدوى (٢٨) .

غوليالمو ينتمى إذن إلى عقلانية جديدة معززة بايمان الفقراء والبسطاء ، فقد كان القديس فرنشيسكو المؤسس للطائفة الفرنشسكانية يدعو إلى الخير ويصادق الفقراء ويتحدث مع الحيوانات ، أى أنه كان ينتمى إلى العوام ، لا إلى النخبة اللاهوتية . وفى السياق الروائى يصبح هذا المنطق غير مطابق للمنطق البابوى السائد الذى يصر على الخضوع للنخبة الكنسية والسلطة البابوية .

وعندما يصل الراهب غوليالمو إلى الدير مع تلميذه أدسون يبهر رئيس الدير بمهارة استدلاله واكتشافه لاسم ونوع الحصان الذى كان البحث جارياً عنه (٢٩) . فيقوم رئيس الدير ، المتحرج من الميتة الغامضة للراهب أدالمو الذى كان يعمل منمنماً للمخطوطات ، بطلب إجراء تحقيق ويعهد بالأمر إلى غوليالمو ، وإن كان لا يعفيه من الالتزام بشروط الدير التى تقضى بأن لا يدخل دهاليز المكتبة السرية إلا واحد :

" لقد أنشئت المكتبة حسب رسم بقى غامضاً للجميع عبر القرون ولا ينبغى لأى راهب أن يعرفه . حافظ المكتبة وحده تلقى السر من الحافظ الذى سبقه ، وينقله بدوره إلى مساعده وهو على قيد الحياة ، حتى لا يباغته الموت فتحرم المجموعة من تلك المعرفة . وشفتا كليهما مختوم بذلك السر . وحافظ المكتبة وحده يمكنه بالإضافة إلى معرفة السر ، أن يتجول فى متاهة الكتب ، وهو وحده يعلم أين يجد الكتب وأين يعيدها ، هو وحده المسئول عن صيانتها. الرهبان الآخرون يعملون بقاعة الكتابة ويمكنهم الإطلاع على قائمة الكتب الموجودة فى المكتبة . ولكن قائمة عناوين لاتفيد فى الغالب إلا قليلاً وحافظ المكتبة وحده يعرف ، من موضوع الكتاب ومن صعوبة الوصول إليه ، نوعية الأسرار ، والحقائق أو الأكاذيب ، التى يحويها ، وهو وحده يقرر كيف ومتى وهل يسلمه إلى الراهب الذى طلبه . . . لأن كل الحقائق ليست لكل الآذان . " (٣٠)

ولكن بتواتر الجرائم حيث وجد المترجم الذى كان يجيد العربية واليونانية مقتولاً وقد ترك على مكتبه فى قاعة الكتب قصاصات مكتوبة بلغة سرية إضافة إلى كتاب سرعان ما اختفى

وبشكل غامض . ومن ثم يموت الراهب مساعد حافظ المكتبة ؛ ويستشف الراهب المحقق بذكائه ومن استجواباته ومن الشفرة التى تركها المترجم ، بالإضافة إلى وجود حبرعلى أصابع وفم المقتولين من أن هناك كتاباً غير مسموح بتداوله يحمل فى طياته سماً يترك كل من يقرأه قتيلاً . (٣١) كما يتوصل الراهب المحقق إلى اكتشاف باب سرى للمكتبة فيدخلها مع تلميذه الذى يحمل له السراج ولكنهما لا يتوصلان إلى الكتاب المسموم لأن المكتبة متاهة لا يستطيعان حل شفرة معماريتها .

وفى هذا البحث المضنى عن كتاب ممنوع ومسموم تتضح موبقات عديدة تجرى فى الدير وتشكل لبساً فى التعرف على المجرم فهناك علاقات شاذة بين الرهبان وعلاقات جنسية محرمة بينهم وبين فتيات فقيرات يدخلن إلى أسوار الدير ليلاً . وكثيراً ما يصمت المستجوبون لا إخفاء لجريمة بل تستراً على خطيئة ، مما يعقد ويربك سلسلة التحقيق . وفى أثناء الجدل بين اللاهوتيين بشأن فقر المسيح ، يعلن العشاب للمحقق أنه وجد كتاباً غريباً فى مختبره ، وما إن تنفض الجلسة حتى يجد الرهبان العشاب مقتولاً ، ويتبعه موت حافظ المكتبة بطريقة تشى بأنه قد تعرض للكتاب المسموم .

وبعد فشل المفاوضات وتعنت اللاهوتيين الذين يمثلون الموقف البابوى المتشدد ويفسرون الجرائم بأنها من عمل الشيطان المتلبس فى الفتاة الفقيرة التى تبيع جسدها للرهبان مقابل حصولها على مأكولات ، والتى قبض عليها ، بعد كل هذا يقوم الراهب المحقق بمحاولة أخيرة باحثاً عن الكتاب المسموم فى متاهة المكتبة ، قناعة منه أن هناك مجرماً بشرياً يخطط وينفذ هذه الجرائم وليست من عمل شيطان وساحرة . وفعلاً يتوصل إلى الكتاب المذكور ، وإن كان ذلك بعد حصول جريمة أخرى فى متاهة المكتبة يروح ضحيتها رئيس الدير نفسه . فيجد هناك فى سرية المكتبة الراهب يورج دا بورجوس العقل المخطط لتسميم الكتاب ، ولكن ليس المسئول عن كل الجرائم حيث أن بعضها كان نتيجة غيرة شبقية أو ندم على موبقة جنسية أدى إلى الانتحار . ويشجع الراهب الضرير المحقق بقراءة الكتاب غير عالم بأن غوليالمو جاء محصناً بقفاز للقراءة . ونكتشف حينذاك موضوع الكتاب المخطوط فهو الجزء الثانى الضائع من كتاب أرسطو " فى الشعر " والذى يبحث فى الكوميديا والضحك ، ذلك الضحك الذى طالما أدانه الراهب الضرير لكونه يزيح مهابة الألوهية والسلطة. وفى حوار بين الراهب العجوز والمحقق نفهم سبب تسميم هذا الكتاب بالذات ورغبة المترجم للإطلاع عليه ، وفضول الآخرين نحوه ، الذى أدى إلى ميتات عديدة ضاعفت منها التباسات أدت إلى جرائم ذات دافع جنسى .

يسأل الراهب المحقق العجوز الضرير :

" لماذا أردت أن تحمى هذا الكتاب أكثر من كتب أخرى كثيرة ؟ هناك كتب أخرى كثيرة تتحدث عن الملهاة ، وأخرى أيضاً كثيرة تمدح الضحك . لماذا كان هذا الكتاب يخيفك إلى هذه الدرجة ؟ " (٣٢)

فيرد الراهب العجوز بأن الكتاب يجمع فى دفته قوتين ، سلطة الإقناع التى تميز بها الفيلسوف أرسطو وسلطة التحرير من الخوف التى يتسم بها الضحك :

" إن سفر التكوين أورد ما يجب معرفته عن تركيب الكون وما ان اكتشف كتب الفيلسوف الفيزيائية حتى أعيد التفكير فى الكون بمعنى المادة الصماء واللزجة ، وحتى كاد العربى ابن رشد أن يقنع الجميع بسرمدية العالم . " (٣٣)

أما خشية الراهب العجوز من الضحك فترجع إلى تمهيد هذا الضحك للتحرر تحديداً من خوف الشيطان ، وبالتالى فهو الخطوة الأولى فى الإنقلاب على السلطة وعلى علاقات السيادة فالمزاح يدك هيبة الخصم . ويسترسل يورج العجوز فى إدانته لمظاهر السلطة (متقاطعاً ضمنياً مع لاهوتيى البابا) إلى درجة تجعل غوليا ليالمو يتهمه بأنه شيطان رجيم ، لأن الشيطان كما يقول الراهب الفرنشسكانى ليس إلا " صلف الفكر ، هو الإيمان دون ابتسام، الحقيقة التى يعتريها الشك . "(٣٤) وعندما يكتشف الراهب المتعصب أن خصمه لم يتسمم لتسلحه بالقفاز، يصرخ فى وجهه :

" أنت اسوأ من الشيطان أيها الفرنشسكانى . أنت مهرج . . أنت كصاحبك فرانشسكو الذى جعل " كامل جسمه لغة تتكلم " والذى كان يعظ وسط حقل كالبهلوانيين والذى كان يخزى البخيل واضعاً فى يده نقوداً ذهبية . " (٣٥)

حينذاك يشرع الراهب العجوز بانتزاع صفحات المخطوط السامة وأكلها حتى لا يسمح لخصمه باستخدامها ، ساعياً إلى انتصار القمع والرقابة حتى وإن أدى انتصاره إلى موته المحقق . ويحاول غوليالمو تخليص الكتاب ، ولكن سرعان ما يطفىء العجوز الأعمى السراج، وفى الظلام يصبح من المستحيل الإمساك به فيسمع غوليالمو وتلميذه الصفحات الثمينة تمزق وتمضغ ولا يستطيعان شيئاً فى تلك العتمة التى يتفوق فى سياقها الأعمى (وهذا المشهد رمزى إلى حد كبير) . وبعد الذهول المؤقت الذى اصاب المحقق ومريده ، يتوصل أدسون إلى قدأحته ويشعل السراج ويلحقا بالشيخ الراهب الذى يتوصل فى حركة ماكرة استبطنت السراج

من حرارته لا ضوئه بالإمساك به وإشعال نار فى المكتبة ورمى المخطوط اليتيم فيها . ولا يتوصل غوليالمو ورفيقه الشاب إلا إلى الهروب من هذه المتاهة ومن هذا الدير المشئوم فى مشهد أقرب ما يكون إلى فوضى برج بابل .

فى هذه الرواية الموسوعية يربط إيكو بين الجزء الضائع من كتاب أرسطو " فى الشعر " وبين صبوة التحرر من الخوف والسلطة عبر الضحك والاستهزاء ، وبالتالى فهو يبنى حبكة معقدة يتخيل فيها رواية بوليسية ومسلسل جرائم من أجل الكشف عن هذا الكنز المعرفى والمفتاح الفنى الذى يؤدى إلى الخلاص من ربقة العبودية ، فى بنية تستمد الكثير من معماريتها وموتيفاتها من " ألف ليلة وليلة " . ففى هذا النص الأرسطى المتخيل تقويض لكل مطلق مزعوم وهدم للدجل الذى يتباهى بامتلاكه للحقيقة المطلقة ، وكما يقول راهبنا المحقق :

" أتكلم عن يورج . فى ذلك الوجه الحاقد على الفلسفة رأيت لأول مرة صورة الدجال الذى لا يأتى . . . من بلاد بعيدة . يمكن أن يولد الدجال حتى من التقوى ، من فرط محبة الله أو الحقيقة ، كما يتولد الهرطيق من القديس والمحسوس من العرّاف . . . لقد قام يورج بعمل شيطانى لأنه كان يحب الحقيقة التى كان يؤمن بها . . . حتى أنه كان مستعداً لكل شىء قصد تحطيم ما كان يعتبره بهتاناً . كان يورج يخشى الكتاب الثانى لأرسطو ، ربما لأنه كان يعلمنا كيف نمسح وجه كل حقيقة ، حتى لا نصبح عبيد أوهامنا . ربما كان واجب من يريد الخير للبشرية هو أن يجعلها تضحك من الحقيقة . . . لأن الحقيقة الوحيدة هى أن نتعلم كيف نتحرر من شغفنا المنحرف بالحقيقة . " (٣٦)

هنا أيضا نجد تداخلاً بين الحقيقة والوهم ، بين الأصالة والمسخ . فالحقيقة تطلب منا أن ندرك أن لا وجود لحقيقة مطلقة ، ولهذا يؤكد البطل فى الرواية على أهمية مسخ وجه الحقيقة أى عدم تقديسها ، لأنها فى آخر الأمر نسبية . ولكن هذا بدوره يضعنا أمام مأزق منطقى : هل عدم وجود حقيقة مطلقة هو فى ذاته حقيقة مطلقة ؟ أى هل هذا العدم أو الغياب مطلق ؟ إن كان ، فهناك ، المطلق ؛ وإن لم يكن فمعناه إمكانية وجود حقيقة مطلقة . وهكذا ينقلب المنطق على ذاته كما فعل زينو فى معضلاته قديماً ، وكما يفعل بورخيس فى قصصه ، وكما حدث للراهب يورج الذى انتهى بضحكة – وإن كانت مريرة – على الرغم من نبذه للضحك :

" وضحك يورج ، بالله ، نعم ضحك ، للمرة الأولى أسمعه يضحك . . . ضحك بحنجرته دون أن تتخذ شفتاه هيئة الحبور . كان يبدو وكأنه يبكى . " (٣٧)

هل كان هذا الضحك دليلاً على كوميديا العمل أم على تراجيديته ؟ نوع من اختلاط الضحك بالبكاء ، كالتباس التراجيديا بالكوميديا ، نوع من التراجيكوميدى الذى يميز الأنواع الهجينة أو الكائنات الممسوخة التى ترد فى كتاب أرسطو الثانى كما تخيله إيكو . وأما نجاح هذا الراهب الذكى الذى يوظف عقله ، فهمو ليس نجاح العقل بقدر ما هو وليد صدفة ونجاح فشل فى التقدير ، فيعترف غوليالمو بأنه تصرف بعناد متبعاً وهم نظام يتحكم فى هذه الجرائم، مع أن لكل منها فاعلاً مختلفاً وسبباً مغايراً . (٣٨)

وهكذا يجد القارىء نفسه أمام عملين أدبيين رائعين يتمحوران حول كتاب أرسطو " فى الشعر " ويستلهمان الغياب : غياب الإدراك بالمراد فى قصة بورخيس (أى غياب المعنى)، وغياب المخطوط المطلوب فى رواية إيكو (أى غياب النص) . وهذا الغياب يستحضر ليستدل منه لا على الفارق التراجيدى والكوميدى ، بل على التداخل بينهما والتباسهما المزمن ، وعلى المتاهات المعمارية والفلسفية التى تدوّخ الباحث ، فان وجد بغيته فقد لا يكون ذلك إلا " رمية من غير رام " ونتيجة وهم ، وهكذا ينقلب السحر على الساحر ، وأحياناً الساحر على السحر ، فى هذه الواقعيات السحرية والساحرة والمسحورة .

الهوامش

١- شكرى محمد عياد ، كتاب أرسطو طاليس " فى الشعر " (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) .

٢- Shukry Ayyad " On Criticism and Creativity , " Alif 4 (1984) , P P . 113 - 114 .

٣- زكى نجيب محمود ، " تقديم " فى : شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس ، سبق ذكره ، ص:هـ

(٤) Hazard Adams , ed . , Critical Theory Since Plato (New York : Harcourt Brace Javanovich , 1971) , P . 74 .

٥- شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس ، ص ٢٨ .

٦- المرجع السابق ، ص ١٥٦ .

٧- Adan Abdulla , Catharsis in Literature (Bloomington: Indiana University Press , 1985) .

٨- شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس ، ص ٢٨ - ٢٩

٩- المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

١٠- المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

١١- Charles Butterworth , trans . , Averroes Middle commentary on Aristtotle`s " Poetics " (Princeton : Princeton University Press , 1986) , P . i x .

١٢- gorge Luis Borges , " La busca de Averroes " , Prosa complete(Barcelona : Editorial Bruguera , 1985) , P P . 303 - 310 .

١٣- خ . ل . بورخيس ، " بحث ابن رشد " ، المرايا والمتاهات، ترجمة إبراهيم الخطيب (الدار البيضاء: دار توبقال ، ١٩٨٧) ، ص ٢١ - ٢٧ .

١٤- Umberto Eco , Il nome della rosa (Milano : Gruppo Editoriale Fabbri , Bompiani, Sozogno , 1985).

١٥- أمبرتو إيكو ، اسم الوردة ، ترجمة أحمد الصمعى (تونس : دار التركى ، ١٩٩١) .

١٦- شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس ، سبق ذكره ، ص ١٩٣ - ٢٨٤ .

١٧- بورخيس ، " بحث ابن رشد " سبق ذكره ، ص ٢١ (بالعربية) ، ص ٣٠٣ (بالإسبانية) .

١٨- المرجع السابق و نفس الصفحة .

١٩ المرجع السابق ، ص ٢٢ (بالعربية) ، ص ٣٠٤ (بالإسبانية) .

٢٠- عبد المحسن بدر ، " أهمية النسخة الخاصة بعد الرحمن شكرى من ديوان أزهار الشر لبودلير " ، ألف (١٩٨٢) ، ص ٥٢ - ٦٩ .

٢١- بورخيس ، " بحث ابن رشد " سبق ذكره ، ص ٢٣ (بالعربية) ، ص٣٠٥ - ٣٠٦ (بالإسبانية) .

٢٢- المرجع السابق ، ص ٢٤ (بالعربية) ، ص٣٠٧ (بالإسبانية) .

٢٣- المرجع السابق ، ص٢٧ (بالعربية) ، ص ٣٠٩ (بالإسبانية) .

٢٤- المرجع السابق ، ص ٢٧ (بالعربية) ، ص ٣٠٩ - ٣١٠ (بالإسبانية) .

٢٥- المرجع السابق ، ص ٢٧ (بالعربية) ، ص ٣١٠ (بالإسبانية) .

٢٦- للمزيد عن العلاقة بين عالم بورخيس ورواية اسم الوردة ، راجع :

Hans Kellner " To Make Truth Laugh : Eco`s The Name of the Rose " , in Thomas Inge , ed . , Naming the Rose (Jackson : University Press of Mississi pp ,1988) , PP. 330 .

٢٧- Umberto Eco , Reflections on " The Name ofthe Rose" , trans : by William Weaver (London : Secker and Warburg , 1985) , P P 27 - 28 .

٢٨- راجع الربط بين الإشكاليات المتضمنة فى اسم الوردة والإشكالات الحضارية فى سياقات مغايرة فى المقالة التالية : Sabry Hafez , " The Name of the Rose : Time and Dialectics of parallel Structures " , Alif 9 (1989) , P P . 37 - 48 .

٢٩- إيكو ، اسم الوردة ، سبق ذكره ، ص ٣٧ - ٣٨ (بالعربية) ، ص ٣١ - ٣٢ (بالإيطالية) .

٣٠- المرجع السابق ، ص ٥١ (بالعربية) ، ص ٤٥ (بالإيطالية) .

٣١- إن موتيف الكتاب السام الذى يقتل من يقرأه عبر صفحاته المسمومة مستعار - دون شك - من ألف ليلة وليلة ، حيث تسرد شهر زاد فى الليلة الخامسة حكاية الحكيم الذى ينتقم من الملك الظالم

فيقدم له كتابا مسموماً ويحثه على تصفحه إلى أن يسرى فيه السم ويقتله . راجع كتاب ألف ليلة وليلة (القاهرة : مطبعة بولاق ، ١٨٥٢) ، المجلد الأول ، ص ١٧ .

٣٢- إيكو ، اسم الوردة ، سبق ذكره ، ص ٤٩٦ - ٤٩٧ (بالعربية) ، ص ٤٧٦ (بالإيطالية)

٣٣- المرجع السابق ، ص ٤٩٧ (بالعربية) ، ص ٤٧٧ (بالإيطالية) .

٣٤- المرجع السابق ، ص ٥٠١ (بالعربية) ، ص ٤٨١ (بالإيطالية) .

٣٥- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٣٦- المرجع السابق ، ص ٥١٤ (بالعربية) ، ص ٤٩٤ (بالإيطالية) .

٣٧- المرجع السابق ، ص ٥٠٣ (بالعربية) ، ص ٤٨٣ (بالإيطالية) .

٣٨- المرجع السابق ، ص ٥١٥ (بالعربية) ، ص ٤٩٥ (بالإيطالية) .

راجع أيضا عن مفهوم الصدفة . ووهم النظام فى " بحث ابن رشد " لبورخيس الكتاب التالى :

Floyd Merrell , unthinking Thinking : gorge Luis Borges , Mathematics and the New physics (West Lafayette , Indiana :Purdue University press , 1991) , P P . 74 - 76

" دق العصافير " كان ، وصار
دراسة لصيرورة المأثور الشعبي

محمد عبد السلام ابراهيم

هذه دراسة محدودة لصيرورة المأثور الشعبي ، وما يحدث فيه من تحولات عبر رحلته الممتدة فى المكان والزمان ، دفعنى إلى القيام بها ما لاحظته من أمر " دق العصافير " وهو " العصفور الأخضر " أو " الحمامة الخضراء " التى كان بعض الفلاحين المصريين الشبان " يدقونها على أصداغهم والتى تمثل شكلاً من أشكال " الوشم "

لقد أثار انتباهى أول الأمر تلك الصيغة القولية الاستفهامية الإنكارية التى شاعت منذ زمن ، يطلقها الواحد من " أبناء البلد " ، فى بعض المواقف : " إيه ... شايفنى داقق عصافير ؟ " أو " هو أنا داقق عصافير ؟ "

ثم لفت نظرى " تسلخات ، وتشوهات جلدية " تبدو " على أصداغ بعض " أبناء البلد " تشبه " أثر حروق أو كى بالنار " ، فلما بحثت الأمر عرفت أنها كنت ذات يوم " حمام أخضر أو " عصافير خضر " ، " دقت على تلك الأصداغ " ثم جرى العمل على التخلص منها ، بمحوها بـ " ماء النار " يلقى عليها فيحرقها ، ويحرق موضعها من الجلد ، فتختفى " الحمامات والعصافير الخضر " لتظهر فى مكانها هذه التسلخات والتشوهات " فأدركت أننى أمام تحقق سمة من سمات المأثور الشعبى التى اجتهد الباحثون فى حقل دراسة المأثورات الشعبية فى العمل على الكشف عنها والتعرف عليها وتوضيحها ، بغية الاهتداء إلى أسرار وجود وحياة ذلك الكائن الفنى المثير . فها هو تحول من تحولات وصيرورة المأثور الشعبى: "دق عصفور أخضر " أو " حمامة خضراء " كان فى يوم من الأيام على صدغ فلاح مصرى شاب " صار اليوم " تسلخا " و " تشويها " فى جلده فى ذات الموضع ، ووجدتنى أتساءل :

ماذا وراء كل هذا ؟

لقد كان فى موضع هذا " التسلخ والتشويه فى صدغ هذا الإنسان المصرى اليوم : حمامة أو عصفور أخضر " فى يوم مضى ... فماذا كان فى موضع هذه الصيغة القولية التى تتردد اليوم " هو انا داقق العصافير ؟ " .

وهل انقرضت واختفت " الحمامات والعصافير الخضر " ؟ .

ماذا حدث ؟ وماذا يحدث ؟

وكان لابد من التنقيب والبحث عن أدلة وشواهد ، تساعد فى الكشف عما يحدث وتعين على التعرف على سره . وكانت البداية البحث عن إجابة لهذا السؤال

ما " الدق " ؟ ، وما وظيفته ؟

أو ما " الوشم " ، وما وظيفته ؟

يقول لسان العرب معرفا بالوشم :

" وشم " ابن شميل " الوسوم والوشوم " العلامات ، ابن سيده : الوشم ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالنثور ، وهو دخان الشحم ، والجمع وشوم ووشام ، قال لبيد :

كفف تعرض فوقهن وشامها

ويروى تعرض ، وقد وشمت ذراعها وشما ، ووشمتها . وكذلك الثغر .

أنشد ثعلب :

ذكـــرت مـــن فاطمة التبسما

غـــداة تجلـــو واضحا موشما

عذبا لها تجـرى عليـه البرشمـا

ويروى : عذب اللما ، والبرشم : البرقع ، ووشم اليد وشما : غرزها بابرة ثم ذر عليها النثور ، وهو النيلج .. قال أبو عبيد : الوشم فى اليد ، وذلك أن المرأة كانت تغرز ظهر كفها ومعصمها بابرة ، أو بمسلة حتى تؤثر فيه ، ثم تحشوه بالكحل أو بالنثور ، والنثور دخان الشحم فيزرق أثره أو يخضر ، وفى حديث أبى بكر لما استخلف عمر رضى اللع عنهما : أشرف من كثيف ، وأسماء بنت عميس موشومة اليد ممسكته أى منقوشة بالحناء [١]"

ويقول زهير بن أبى سلمى فى مطلع معلقته :

أمن أم أو فى دمنة لم تكلـم بحومانـــة الدراج فالمتثلـــم

ديار لها بالرقمتين كأنهـــا مراجيع وشم فى نواشر معصم [٢]

ويشرح التبريزى : مراجيع وشم فى نواشر معصم " فيقول وقوله مراجيع وشم ، يعنى ما رجع وكرر ، فلان يرجع صوته ، أى يكرره ، والوشم الخضرة التى تحدث من غرز الإبرة ، والنواشر عروق ظاهرة على الذراع ، وقيل النواشر : عصب الذراع من باطنها وظاهرها ، والمعصم موضع الثوار . شبه الآثار التى فى الديار بمراجع الوشم[٣] "

ويقول طرفة بن العبد :

" لخولة أطلال ببرقـــة ثهمـــد   تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد (٤)"

ويشرح الزوزنى البيت فيقول :

" والوشم غرز ظاهر اليد وغيره بابرة ، وحشو المغارز بالكحل ، والنقش بالنيلج ، والفعل منه : وشم ، يشم ، وشماً ، ثم جعل اسما لتلك النقوش ، وتجمع بالوشام ، والوشم (٥)"

ويقول الألوسى وهو يتحدث عن الوشم عند العرب فى الجاهلية : " وهو على ما ذكره أهل اللغة أن يغرز فى العضو إبرة ونحوها حتى يسيل الدم ، ثم يحشى بنورة أو نحوها فيخضر ، وكانوا يقصدون بذلك التزين ، فينقشين به غالب أبدانهم أنواعاً من النقوش من صور حيوانات وغيرها ، وكذلك الشفاة ، فترى شفاه غالب نسائهم زرقاً ، وأما الرجال فكانوا يستعملون الوشم فى بعض المواضع من الجسد بزعم أنه يقوى المفصل الذى وشم عليه ، والأطفال منهم يوشمون فى بعض المحال من وجوههم لقصد الزينة (٦)"

يمكن أن يستخلص مما سبق عرضه :

- إن الوشم "علامة" كما يقول ابن شميل

- إنه كان يتخذ صور حيوانات وغيرها "كما يقول الألوسى .

- إنه يكون فى مواضع كثيرة من جسم الإنسان : "الذراع" ، "ظاهر الكف" ، "المعصم" ، "الشفة" ، ، "المفصل" .

- إن الغرض منه التزين عند النساء والأطفال والتداوى عند الرجال .

- إنه كان من الشيوع والظهور عند العرب فى الجاهلية ، بحيث صار مما " يشبه به " كبار الشعراء حين يصفون الأطلال التى كانوا يقفون عليها فى مطالع قصائدهم .

أنكون بذلك قد عثرنا على ما كنا نبحث عنه من إجابة عن السؤال الذى سبق أن طرحناه:

ما الوشم ، وما وظيفته ؟

يبدو أن الامر ما يزال فى حاجة إلى مزيد من البحث والاستقصاء ، فابن شميل يعرف الوشم - كما سلف - فيقول : " الوسوم والوشوم "العلامات" يربط على هذا النحو الواضح بين " الوشم " و" الوسم " و" العلامة" وقد عرفنا شيئا عن " الوشم " فما الوسم ؟ وماذا تعنى العلامة ؟

وهل يمكن أن يعيننا العثور على إجابة عن هذين السؤالين على أن نجد ما نبحث عنه ؟

يقول ابن منظور صاحب لسان العرب :

"وسم" الوسم : أثر الكى ، والجمع وسوم .

أنشد ثعلب :

ظلت تلوذ أمس بالصريم
وصليـــان كسبال الــروم
ترشــح إلا موضع الوســوم

يقول : ترشح أبدانها كلها إلا موضع الوسوم " .

وقد وسمه وسماً ، وسمة ، إذا أثر فيه بسمة وكى . . . . وفى الحديث : أنه كان يسم إبل الصدقة أى يعلم عليها بالكى والسمة والوسام : ما وسم به البعير من ضروب الصور ، والميسم: المكواة أى الشىء الذى يوسم به الدواب (٧)"

وجاء فى دراسة عن الحياة اليومية فى سيناء أن "الوسم فى بادية سيناء يعنى العلامة المميزة لحيوان البادية من إبل وأغنام ، ذلك لأنها تسرح جميعها فى العراء وفقا لظروف المرعى، وقد تختلط فيصبح من المتعذر تمييزها ، لذا فلكل قبيلة وسم خاص بها ، يتم عن طريق الكى ، فيوسم الحيوان بعلامة مميزة ، كالهلال والمطرقة أو العصا ، والصليب ، والدائرة، والمثلث ، وذلك حتى تستطيع كل قبيلة التعرف على أغنامها وإبلها ، فاذا ما ضل طريقه إلى العودة يستطيع البدو من القبائل الأخرى أن يعيدوه إلى قبيلته من خلال الرمز "الوسم" ويوضع عادة أعلى منطقة الفخذ حتى يرى بسهولة "(٨).

هذا هو الوسم " :" علامة" أو "شعار" أو "رمز" يوضع على جلد حيوان فى جزء ظاهر من أجزاء جسمه ، " كياً بالنار " ليعينه ويميزه عن أمثاله من بنى جنسه ، ولكل "قبيلة" الوسم" أو"الرمز " أو " الشعار " الخاص بها ، يوضع على حيواناتها وتعرفه لها القبائل الأخرى .

فهل يمكن النظر إلى " الوسش " الذى ربطه ابن شميل ب " الوسم " على ذلك النحو - على أنه "العلامة" أو " الشعار" أو " الرمز" الذى يوضع على جلد إنسان فيعينه ويميزه ويكشف عن انتمائه إلى أصل أو جماعة . (أى أنه "وسم" الإنسان .)

يقول جيمس فريزر :" وفى كثير من أنحاء العالم ، وبصفة خاصة فى إفريقيا يكون شعار القبيلة " وشماً " أو " شلخا" يحفر فى عضو من أعضاء الإنسان " ويضيف : ومن المحتمل أن

تكون وظيفة هذه الشعارات هى حماية الفرد الذى ينتمى إلى قبيلة على نحو ما افترض " روبرتسون سميث (٩)"

يمكن القول بناء على هذا إن " الوشم " ليس مجرد " حلية " أو " وصفة من صفات الطب الشعبى " ، وإنما هو فى مظهر من مظاهره " شارة " تتخذها " قبيلة " أو جماعة " " رمزاً " لها ، ويحمله كل فرد من أفرادها محفورا فى جزء ظاهر من جسده ، مختلطا ب " لحمه ودمه"، شاهدا عليا انتمائه إليها ، وهو لايقوم بهذه الوظيفة وحسب ، إنما يقوم بالعمل على حمايته والمحافظة عليه مما قد يتهدده من أخطار .فكيف يتأتى ذلك ، وما هى أسرار العلامات والرموز ؟ .

الرمـــــز :

يتحدث رندل كلارك عن طبيعة الرموز والدوافع إلى إيجادها فيقول : " إن الرموز بطبيعتها هى بؤرة التأملات الخيالية أو العواطف ، وهى تنتمى إلى عالم الأسطورة حتى ولو كانت من أصل دنيوى(١٠) " ويقول عن صورها وأشكالها :" وليست الرموز وحدات قائمة بذاتها ، فهى قابلة للامتزاج والتداخل حتى تخلق أشكالا معقدة محيرة ، بيد أن امتزاج الأشكال ليس أمراً اعتباطيا ، ولكننا نحن الذين لانفهم القواعد التى تحكم استعمالها ، إذا التبس علينا فهمها (١١)"

الرمز إذن " شكل معقد محير " له " قواعده " التى " تحكم استعماله " والتى لايمكن التعرف عليه " دون فهمها " وهو نتاج لتأملات خيالية " أو " انفعالات عاطفية " و " ينتمى إلى عالم الأسطورة "حتى ولو كان " مأخوذا من أصل دنيوى ".فأين الرمز والوشم " من هذا ؟

الطوطـــــم :

لعل فى التعرف على " الرمز الطوطم " ما يعين على الحصول على إجابة عن ذلك السؤال .

يقول فرويد عن الطوطم :

" فى العادة هو حيوان يؤكل لحمه ، مسالم أو خطر مخيف ، وفى النادر شجرة أو قوة طبيعية " مطر ، ماء " ذو علاقة خصوصية مع كامل العشيرة . فالطوطم هو أولا الأب الذى يرسل لها الوحى والذى - إذا كان خطرا - يعرف أبناءه ويصونهم ، من أجل ذلك يخضع أبناء الطوطم لالتزام مقدس ، رادع ذاتياً يقضى بألا يقتلوا طوطم " لايبيدونه" وأن يستغنوا عن

لحمه، أو عن أية متعة يمكن أن يقدمها " ولاينحصر الطوطم بحيوان معين أو بكائن مفرد ، بل يشمل جميع أفراد النوع ، ومن وقت لآخر تقام أعياد يعرض فيها أبناء الطوطم أو يقلدون في رقصات طقوسية حركات وخصائص طوطمهم (١٢)"

هذا هو الطوطم وهذه وظيفته في العادة هو حيوان يؤكل لحمه مسالم . . . الخ تعتقد القبيلة أنها تنتمي إليه " هو الأب الأول للعشيرة " ، وهو عندها بمنزلة " الروح الحامية لها ، والمعين الذي يرسل لها الوحي . . ويجب على أفراد القبيلة أن يتقيدوا بقيود صارمة في تعاملهم مع كل ما يتصل به ، وأن يؤدوا طقوسا خاصة به في أحوال ومناسبات معينة ، فما علاقة كل هذا بما نحن فيه من البحث في " الرمز والوشم " ؟

يورد فرويد ما أطلق عليه " الجيل الدين الطوطمي " كما لخصه " رايناخ " في عام ١٩٠٠ في اثنتي عشرة مادة (١٣)" ، تستوقفنا من بينها المواد (٦ ، ٧ ، ٨) لارتباطها بما نحن فيه من البحث في أمر " الرمز الوشم " .

تقول المادة ٦ :

" يرتدي الناس في بعض المناسبات الاحتفالية ، في الطقوس الدينية ، جلد حيوانات معينة ، وحيثما تكون الطوطمية ما تزال قائمة ، تكون هذه الجلود لحيوانات طوطمية " .

وتقول المادة ٧ .

" يسمي القبائل أنفسهم بأسماء الحيوانات بالتحديد أسماء حيوانات الطوطم " .

وتقول المادة ٨ .

" تستخدم قبائل كثيرة صور الحيوانات رايات لها ، وتنقش بها أسلحتها ، كما يرسم الرجال صور الحيوانات على جسدهم أو يوشمون بها جلدهم " .

خطر الصورة :

ماذا يعني " دق صورة الطوطم " على جلد فرد من الأفراد ؟

تعد الصورة في المعتقد الشعبي على درجة كبيرة من الخطر ، يقول فريد ريش فون ديرلاين: " وأكثر الاعتقادات الشعبية انتشارا عند معظم الشعوب - كما أثبت البحث ذلك - بل التي ما تزال تعيش في نفس الدرجة من الحيوية التي كانت عليها منذ آلاف السنين - هو الاعتقاد في أن كيان الإنسان يعيش في صورته ، وأن من يمتلك صورة شخص - يمتلك كذلك

القدرة التى يتحكم بها فى ذاته ، وحسبنا أن نذكر التقارير الكثيرة التى تقول إن البلدائيين يتوارون حينما يود أحدهم تصويرهم ، وإن الإنسان حتى فى عصرنا الحاضر ، يتهم العجائز الساحرات المزعومات فى أنهن ربما تسببن فى إيذاء الإنسان بأن الحقن الأذى نفسه بصورته ، ونحن نعرف من طقوس الصيد عند القبائل البدائية ، وشواهد العصر الحجرى أن الإنسان فى وسعهه أن يقتل الحيوان بأن يطعن صورته بالرمح فى موضع معين ، فعند الصيد يصيب الرمح الهدف المحدد(١٤)"

يعنى " دق صورة الطوطم " - بناء على هذا - على جلد إنسان توحده معه ، واكتسابه خصائصه وطاقاته من ناحية ، واكتسابه القدرة على تسخيره والتحكم فيه من ناحية أخرى .

الوشم إذن فى مظهر من مظاهره صورة من صور الممارسات التى تعودإلى أصول طوطمية بكل ما يرتبط بها من دوافع ودلالات ومما له قيمته فى هذا الصدد أن نسترجع ما سبق أن أوردناه من قول الألوسي إن الوشم عند العرب فى الجاهلية كان يتخذ " صورالحيوانات"وما نقلناه عن فرويد من أن الطوطم"فى العادة حيوان"

كان هذا فى الماضى البعيد .

فماذا جرى بعد ذلك ؟

الوشم فى الماضى القريب

صور الوشم التى كانت مستخدمة فى مصر حتى وقت قريب

قدمت دراسة فى الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى (١٥) " قائمة ب " وحدات الوشم المستخدمة " فى مصر حتى وقت قريب احتوت إحدى عشرة وحدة ، وبتفحص تلك الوحدات وجد أنها تتكون من صور :

- حيوانات :

الأسد ، الجمل ، الغزال ، الحصان .

- حيوانات مائية :

السمكة ، التمساح .

- زواحف :

الثعبان .

- طيور :

الحمامة ، العصفور

- أشجار ونباتات :

النخلة ، أغصان مزهرة

- أجرام سماوية :

الهلال .

- أسلحة :

السيف ، الحربة ، الخنجر .

- أشخاص :

السيدة العذراء ، مارى جرجس ، عنترة بن شداد ، الزير سالم ، أبو زيد الهلالى ، حسن ونعيمة ، عروسة ، صورة ، السقا ، رجل يحمل قربة

- رموز دينية :

مسجد ، صليب ، المحمل .

- أشكال هندسية :

مثلثات ، خطوط مستقيمة ومتعرجة ، دوائر .

وبتحليل تلك الصور وتبين دلالاتها يمكن التعرف على بعض ما صار إليه الوشم .

يبدو بوضوح أن عدداً منها يمكن رده إلى أصول طوطمية ، ويتمثل ذلك فى صور الحيوان: الأسد ، الغزال . . . الخ ، والطيور : الحمام والعصافير ، . والزواحف والأسماك والنبات النخلة . . . الخ .

ثم تأتى بعد ذلك : " الرموز الدينية " المسجد ، الصليب . . . الخ . ودلالتها واضحة فهى " وسم إنسانى " يكشف عن انتماء حامله إلى جماعة دينية معينة ، وأصل عقيدى ، كما أنه رمز للبركة المرتبطة فى المعتقد الشعبى بتلك الرموز والتى تمثل الحماية والحفظ لحامل الرمز، وهذه أيضا من وظائف " وشم الطوطم " .

أما صور الأشخاص فيمكن تقسيمها إلى :

– شخصيات دينية : السيد المسيح ، السيدة العذراء . . . . الخ .

ويصدق عليها ما قلناه عن الرموز الدينية .

– شخصيات أدبية وفنية : عنترة ، الزير سالم ، أبوزيد الهلالى ، حسن ونعيمة .

وهذه الشخصيات هى من أبطال " السير الشعبية " التى كانت تمثل أحد مصادر الغذاء الأدبى والفنى الذى كان يعيش عليه الوجدان الشعبى ذات يوم ، وهى تجسد عددا من القيم التى يتطلع إليها ذلك الوجدان ويعلى من شأنها مثل : الشجاعة ، الفروسية ، الكرامة والحرية، الحب والوفاء ، وتكشف هذه الصور من الوشم عن التأثير القوى للأدب والفن وتبين كيف يعمل على تجسيد القيم والمثل التى يؤمن بها الإنسان الذى يتعرض لذلك التأثير كما تقوم شاهدا على تبادل التأثير بين الفنون المختلفة ، إذ تظهر استعارة الفن التشكيلى الشعبى صور أبطال الأدب الشعبى واتخاذها مادة له . ويسترعى الانتباه أن تلك الصور تجمع بين القديم : عنترة ، الزير سالم ، ابو زيد الهلالى ، والحديث : حسن ونعيمة " .

ويكشف هذا عن حيوية المأثور الشعبى وقدرته على استيعاب الجديد ومسايرة ما يحدث فى الحياة من تطور .

ويقوم وشم صور أولئك الأبطال على جلد الإنسان الشعبى شاهدا على انجذابه إليهم ورغبتهم فى تمثلهم .

فاذا أخذنا صور الأسلحة : السيف والحربة والخنجر ، فأمرها واضح إذ تتصل بتلك الشخصيات الأدبية فيما تجسده من صور الشجاعة والفروسية .

أما صورة السقا فهى شاهد أخر على حيوية المأثور الشعبى ، وقدرته على مسايرة تطور الحياة .

كان " السقا " شخصية شعبية لها دورها فى حياة الناس فى المدينة خاصة ، وكان يظهر فى الأسواق فى القرى ، وفى الموالد " وما تزال نماذج من " السقائين" تظهر فى بعض المساجد المقامة فى جوار أضرحة الأولياء مثل " مسجد الحسين " .

يقول الأستاذ أحمد أمين عن " السقا " : " كان يحترف توزيع الماء على البيوت قبل دخول الحنفيات فيها ، والسقاءون يحملون القرب على ظهورهم من الجلد مملوءة بالماء الحلو والملح ، وقد يحملونها فارغة . . ومعهم برميل كبير مملوء بالماء ركبت فيه حنفيات من الخلف ، يجره الحصان أو الحمار ، فاذا ناداهم أحد فتحوا الحنفية وملؤا القربة ، والسقا ينادى " سقا عوض "

ولا أدرى معناه . . ومن عادة المصريين إذا رأوا " ببغاء " أن يقولوا له : " أبوك السقا مات " ومن أمثالهم أيضاً " جوزها سقا وتبات عطشانه (١٦)" و " جاى يبيع الميه فى حارة السقاين " وبالمقارنة بين صورة " السقا " وصورة عنترة والزير سالم " و أبو زيد الهلالى " يتضح صدق ما قلناه عن حيوية المأثور الشعبى " . فهى مستمدة من بيئة مختلفة وزمن آخر ، ولها دلالة مغايرة ، فهى مستمدة من الواقع المعاش فى الزمن الحاضر ، وهى ل " حرفى " :إنسان من عامة الناس لايعد بطلا طبقا للمعايير التقليدية ، ويكشف هذا عن تطور الحياة ، وتغير الأوضاع ، وبروز " قيم جديدة " مثل " قيمة العمل اليدوى " وارتفاع آحاد الناس الذين يؤدون الأعمال اليومية اللازمة لمعيشة الناس إلى مقام " الرمز " وما من شك فى أن أهمية " السقا " فى حياة الناس ترتبط بأهمية الماء فى حياتهم ف " المية حياة الأنفس " كما يقولون .

- وننتقل إلى صورة " العروسة " :

تمثل " العروسة فى الوشم " صورة " المرأة " التى تجتذب " الموشوم " ولها دلالاتها الجنسية والعاطفية والجمالية هى وشم رجالى " .

ويسترعى الانتباه وجودُ أكثر من صورة " للعروسة (١٧)"

- فتاة ترقص " رسم متأثر بالعصر الرومانى يظهر ذلك من زيها .
- فتاة تمسك فرعا من الورود " متأثرة بالعهد الاسلامى " .
- فتاة ترقص بالسيف " متأثرة بالعصر التركى ويظهر ذلك فى زيها .
- فتاة سيرك .
- فتاة ترتدى مايوه .

ويلاحظ أنها كلها مستمدة من الحياة الفنية الشعبية مما يكشف عن التأثير العميق للفن فى وجدان الإنسان وأنها تنتمى إلى عصور متتالية أى أنها تطورت وعكست ما حدث فى المجتمع من تحولات .

وأما " الخطوط والدوائر والمثلثات أى الأشكال الهندسية ، فتذكرنا بأشكال " الوسم " - كما -مر بنا - بما له من دلالة ووظيفة ، وهى تبرز الجانب " الجمالى" للوشم وكان لابد من البحث عن بعض " المدقوق لهم " أو " المستوشمين " والتعرف على الصورة من خلالهم .

المدقوق لهم " ، " المستوشمون " :

الشيخ أحمد محمد حسانين (١٨):

قال : كان سنى ١٨ سنة ، دقيت فى السوق عياقه وشباب ، عصافير على الصدغين ، عروسه ماسكه سيفين على الدراع من جوه ، سمكه وتمساح ومثذنه على دراعى اليمين من جوه، هلال على أصابع أيدى اليمين ، اسمى وعنوانى على دراعى من جوه .

عبد الفتاح السيد محمود (١٩):

قال : كان سنى ١٧ سنة دقيت فى السوق ، كنت شاب وحاسس بصحتى ، اخترت السبع على ضهر كفى اليمين لأنها المتقدمة دايما ، كنت حاسس إنى زى السبع عمرى ما خفت ، كان الدق بيوجع لكنى استحملت مقلتش آه ، بعدين لما كبرت حبيت اشيله ، لأن الناس بقت تتريق وتتمقلت على اللى داقق الناس زمان كانت على الفطره " .

محمد حفنى عقل (٢٠):

قال : وأنا صغير عنيه وجعتنى ، أمى خدتنى السوق للدقاق دق لى عصافير علشان عنيه تطيب . ودق لى خاتم سليمان ، وسمكه على ضهر كفى اليمين ، لما رحت الجيش كانوا بيتمقلتوا عليه ، ويقولولى : ياكورك ، ياللى داقق عصافير ، يعنى يا فلاح يا اهبل يا عبيط، جبت مية نار وحطتها على العصافير حرقتها ومطرحها باين أهه ، محرقتش اللى على ضهر ايدى لأنه مش باين محدش شايفه زى العصافير " .

شعبان أبو عميرة (٢١):

قال : دقيت عصافير عياقه وانا فى شبابى ، دلوقتى بادق على ركبتى ، وعلى كرسوعى من الوجع اللى فيهم ، دقيت على ركبتى تلات مرات ، كل ما توجعنى آجى ادق عليها ، بارتاح .

سمير شوقى حماية (٢٢) :

قال : كنا فى مولد مارى جرجس فى ميت دمسيس ، شفت اللمه حوالين الدقاق ، وشفت الولاد بيدقو ، كنت صغير ١٤ سنة ، حبيت أعمل زيهم ، رحت للدقاق ، فردت دراعى وقلت له دق لى صليب كان الدق بيوجع وجع فظيع ، لكنى استحملت لأن الناس كانت واقفه تتفرج على اللى بيدق ومستحمل ومعجبين بيه وكأنه بطل"

يسترعى الإنتباه فى أقوال و أحوال هؤلاء المستوشمين ما يأتى :

- إنهم فلاحون وابن المدينة بينهم يعود إلى أصول قروية قريبة .

- إن أصغرهم سنا "دق" منذ أكثر من ثلاثين سنة (٢٣)

- إن الدق كان لـ " العياقة " فى أكثر الأحوال ، وللتداوى فى أقلها .

- إن عملية إزالة " الدق " التى قام بها بعضهم جرت بعد أن تقدم به السن وخالط آخرين من بيئة إجتماعية أعلى " المدينة " مارسوا عليهم قدرا من التعالى ، ليس بسبب " الدق " وإنما بسبب أصولهم الاجتماعية التى يدل عليها الدق " فلاح كورك عبيط " .

تبرز دلالة " الدق " وهى هنا دلالة اجتماعية تكشف عن الصراع الاجتماعى الدائر بين االقرية والمدينة وتبين التأثير القوى الذى تحدثه المدينة فى القرية .

"الدقاق" الواشم" :

ولكى يزداد الأمر وضوحا كان من الضرورى أن تتعرف على الصورة من خلال "الدقاق" ذلك الذى يقوم بعمل "الدق" ل " الغاوى "

ماذا كان يعمل وماذا يعمل الان ؟

المعلم عباس الدقاق (٢٤):

قال : " الدقاق نقبى وصنعتى ، ونقب وصنعة أبويا من قبلى ، أنا رسام ، أرسم على القزاز والورق ، كنت باشتغل حلاق لحد سنة ٥٢ مع الدق ، سبت الحلاقة وتفرغت للدق . كنت اطلع اسواق الشرقية والبلاد التانية ، طنطا ، الاسماعليه واروح الموالد كلها .

دلوقتى باطلع سوق التلات فى مدينة الزقازيق بس ، واللى بيعوزنى فى غير اليوم ده يروح لى دارى فى القنايات معروفه دقيت للإنجليز فى الاسماعلية .

أغلب الناس كانت بتدق غيه وعياقه ، وبعض منهم كان بيدق للوجيعه على حته بتوجعه ، وكان بيطيب بامر الله .

كانت الناس بتدق :

" سبع فوقه سلسله وتحت رجليه تعبان ، وشايل سيف فى إيده على ضهر الكف اليمين لأنها الممدودة دايما ، وعلى السدر يعنى فى الحته الظاهره .

" سبعين بينهم نخله ،على ضهر الكف والسدر . " سمكه على ضهر الكف بس ".

" عروسه ماسكه سيف وماسكه ورده على السدر ، على الدراع من جوه على سمانه الرجل من بره " .

" أبو زيد الهلالى ، عنترة ، دياب ، الزير سالم ، على السدر وعلى الزند ، على ضهر الكف " .

" المحمل ، الجامع الغزالة على ضهر الكف " . " الصليب على الدراع من جوه .

" نغزه على الدقن وجنب فتحتين المنخيره "" اسمه واسم بلده " على الدراع من جوه "

– الست كانت بتدق :

" سمكه وابريق على ضهر الكف " " تلت خطوط بينها هلال صفين على الدقن " .

" مقص على الدقن " . " هلال على القوره " . " هلال على ضهر الكف " .

" سمكه صغيره جنب حنكها من هنا ومن هنا " .

الإنجليز دقيت لهم فى الاسماعليه ، شفت الدق اللى جايين بيه من بلادهم وعملت زيه ، كانوا بيدقوا : " قلب ، سفينه ، صليب ، نسر ، عروسه لابسه مايوه " .

كان لى مكان معروف بالسوق ، أحط الترابيزه وعليها البرواز(٢٥) والعده (٢٦) ، واقعد يتلم على الغاويين ، اللى غاوى يدق ، واللى غاوى يتفرج ، اللى غاوى يدق يختار الصوره اللى تعجبه ، ويقول لى عايز يدقها فين ، اشغل المكنه ، واملى الابره فى الحبر الشينى ، وابتدى أدق ، لازم آخد بالى ، لأن الدق بيكون فى حته فيها عروق ، وأى غلط يعمل نزيف وتبقه مصيبه ، الابرة لازم تتغرز بحساب لحد معين ، متبقاش على السطح من بره علشان الدق ميبهتشى ويروح ، ولاتبقه جوه قوى عشان متعملش نزيف لاقدر الله " ، الأول برسم الصوره بالقلم ، وبعدين أمشى عليها بالابرة زى ما قلت . بيسيل دم ، بعد ما اخلص ، انضف بالقطن والسبرتو ، واحط مركوكروم " بعد ساعتين تلاته ممكن الواحد يغسل ايده وخلاص . الدق بيوجع طبعا ، واللى بيدقو منهم اللى بيستحمل يدينى دراعه ويقف سابت ، ومنهم اللى مبيقدرش يستحمل فيمسكوه اصحابه علشان ما ينهزش دراعه وتعوره الابره .

أنا داقق طبعا ، دعاية علشان اغوى الزبون " سمكه على ضهر كفى اليمين ، سبع فوقه سلسله ، تحت رجليه تعبان على ضهر كف ايدى الشمال ، وانا صغير ابويا دق لى " نغزه على

دقنى " علشان امى مكنش بيعيش لها اولاد ، وانا دقيت لروحى بعد كده "- لى ولد سنه ٢٤ سنة بيشتغل فى محل جزم فى مدينة الزقازيق ، متعلمش الدق ، بيستعر منه .

الناس زمان كانوا جهله غلابه ، الواحد منهم يدق وبعدين يروح الجيش يتمسخرو عليه ويقولو له يا : " كورك " ، ياللى داقق عصفير " ، " كورك " يعنى عبيط ، يتوظف فى مصلحه ويدخل على الافنديه يتمسخروا عليه ينكسف ، بعضهم كان بيتعمم وينزل العمه تحت قوى علشان يدارى العصافير اللى على سداغه ، ومنهم اللى كان بيجيلى علشان اشيلها له بميتة النار ، دلوقتى الناس اتنورت ، معدشى حد بيدق " عياقه "

اللى بيدق - بيدق للوجيعه ، ناس كتير ، المرض كتر الايام دى ، فيه دكاتره بتاخدنى أدق للعيانين اللى بيروحولهم وبيداووهم بجلسات الكهربا .

حتروح الصنعه دى بعدما يروح الدقاقين ،خلاص محدش عاد بيتعلمها ، بعدى مفيش حد".

والجدير بالذكر هنا أنى لاحظت وأنا اتفحص " برواز المعلم عباس وجود :

- صورة لشاب يرتدى " شورت " و " فانلة " بين رجليه " كرة " وعلى قبضتيه قفازا ملاكمة

ولما سألته عنها قال كان بعض الشباب يطلب منى ادقهاله " .

- صورة لفتاة ترتدى مايوه "

- صورة لفتاة عارية تماماً يستر عضوها الجنسى فراشه ، ولما سألته عنها : قال دول من أيام الانجليز "

يسترعى الانتباه فيما قاله " المعلم عباس الدقاق " ما يلى :

- إنه يمارس " الدق " اليوم " ولكن فى نطاق ضيق ل " الوجيعه " فقط ولم يعد يفد عليه من " يدق عياقه "

- لم يورث صنعته " الدق " لولده ، لأنه استعر منها ، ولم يعلمها أحدا لأنه لم يتقدم إليه من يرغب فى ذلك .

- يربط بين ما كان من إقبال شباب الفلاحين على " الدق " وبين الجهل والتخلف .

- يشير إلى أثر الاختلاط بين الفلاحين " المدقوق لهم " ، وغيرهم من أبناء المدينة ، وما نتج عنه من إحساس الفلاحين بالحرج لأنهم كانوا موضع السخرية بسبب عاداتهم وطباعهم ومنها " الوشم " الأمر الذى دفعهم إلى التخلص منه .

– دخول رموز وصور جديدة فى إطار أشكال الوشم التقليدية " مثل " الفتاة التى ترتدى المايوه " و " الفتاة العارية " ويمكن اعتبارهما الصورة المتطورة للعروسة التقليدية .

– والشاب الرياضى " الذى يرتدى زى لاعب الكرة " و " أدوات الملاكم وهو " نجم " و " فارس " هذه الأيام الذى قدمته وسائل الاعلام التى صارت مصدرا من المصادر التى يعيش على ما تقدمه الوجدان الشعبى .

– صور الوشم التى كان يفضلها " الانجليز " يوم أن كانوا هنا فى الاسماعليه ، وما تعكسه من أثر البيئة والاطار الثقافى المحيط بالإنسان فى ذوقه وقيمه الجمالية والاجتماعية.

– تبادل التأثير بين الشعوب ، والبيئات الحضارية المختلفة ، فما تزال بعض صور الوشم الانجليزية تطل علينا فى " إطار الصور " الخاص ب " المعلم عباس الدقاق " بعد رحيل الانجليز عن مصر .كان هذا " الدق " فى الفعل فماذا كان " الدق " فى القول ؟؟

" عريس صغير وله دقه خضاريه "

تساءلنا فى مستهل هذه الدراسة عما كان فى " موضع الصيغة القولية " " هو انا داقق عصافير " التى يطلقها اليوم " الواحد من أبناء البلد " فى المواقف التى يكتشف فيها أنه يراد " استغفاله واستعباطه " ، بعدما عرفنا أنه كان فى موضع " التشوه والتسلخ " الذى نراه اليوم فى صدغيه " عصفور أخضر ذات يوم . . . فماذا كان ؟

كانت الفتيات فى القرية يتجمعن أمام بيت " العريس فى " ليالى التفريح " يطبلن ويصفقن ، ويرقصن ، ويغنين للعريس يصفن حسنه ووسامته .

" عريس صغير ولـــه دقـــه خضاريـــه
يا مشيتك يالعريـــس مشيـــة لفنديـــه
تتهز لك مصـــر وال قلعـــه اليمانيـــه
عريس صغيـــر ولـــه دقـــه خضاريـــه
يا قعدتك يالعريـــس قعـــدة لفنديـــه
تتهز لك مصـــر وال قلعـــه اليمانيـــه
عريـــس صغيـــر وله دقه خضاريـــه(٢٧)"

تصف الأغنية العريس " تعدد " محاسنه فتقول : إنه " صغير " أي " صغير السن " ، ويوضح هذا ما كان عليه الحال في الريف المصرى حتى وقت قريب - وإلى يومنا هذا في بعض المناطق - من الميل إلى تزويج الأبناء في " سن مبكر " كما يكشف عن تفضيل " الذوق الشعبى " ل " الصغير " في كثير من الأشياء : " ياواخد الصغير ياسارق السوق " تسمع البائع ينادى معلنا عن بضاعته من الخضروات " المصغر " و " الصغر " هنا يعنى " الصبى والحيوية " والاستعداد للمطاوعه والتكيف " .

وتمضى الأغنية تعدد محاسن العريس فتردف : وله " دقه خضاريه " أي أنه : داقق عصافير أو سواها من تلك الأشكال التى عرفناها من قبل " .

ويسترعى الانتباه أن " دق العصافير " ، الدقة الخضارية : هو كل ما تكشف لنا عنه الأغنية من محاسن العريس الجسدية ، فلم تقل شيئا عن " جبينه " ولا عن " فمه " و " انفه " . . . الخ ، لاشيء كل مظاهر " وسامة وحسن العريس إنه " داقق عصافير " .

وتمضى الأغنية تكمل رسم " صورة العريس " فتصف حركته " قائلة :

" يا مشيتك يالعريس　　　مشية لفنديه

يا قعدتك يالعريس　　　قعدة لفنديه

" يمشى ويقعد " مثلما يمشى ويقعد " الأفندية " ويستوقفنا هذا التشبيه لأنه يكشف عن دلالات تساعدنا على فهم التفاعلات الاجتماعية ، فالعريس " الفلاح " يشبه " الأفندى " في مشيته ، وقعدته و " و " والأفندى " رمز ل " المدينة " كما أن الفلاح " رمز ل " القرية " لم تشبه الأغنية " العريس " ب " شيخ الخفراء ، ولا ب " شيخ البلد " ولا بالعمدة " ، اختارت الأفندى لتشبه به .

الأفندى كما قلنا " رمز للمدينة " وهو يرتبط بأوضاع إجتماعية وسياسية معروفة ، ومما يرتبط به مما يرد على الذهن سريعا حين يأتى ذكره : " درجة من العلم ، وظيفة ميرى ، البدلة والطربوش ، رشاقه الحركة يعنى متمدن " .

فماذا يعنى كل هذا ؟

يكشف هذا عن تبادل التأثير بين القرية والمدينة ، بين القمة والسفح ، ويكشف عن تطلع القرية إلى المدينة كمثل أعلى ، ويشكل التطلع عادة عاملاً ودافعاً من دوافع التغيير ، يجرى هذا في المجتمع ، ويصوره الأدب الشعبى بكل هذه الحساسية والصدق الفنى وهما من أخص صفاته .

" يا صعيدى يابو دقة " :

تغنى إحداهن لـ " واحد صعيدى " يظهر أنها كانت قد أحبته فتقول :

"يا صعيدى يابو دقه   انت فاكر والله لأ
انت فاكر علبو ريـه   لما غمزتك بالجنيه
انت تصرف وانالأ
يا صعيدى يابو دقه   انت فاكر والله لأ
انت فـاكر عسرير   لما غمزتك بالفطيـر
انت تاكل وانا لأ"(٢٨)

" تلاغى " هذه الواحدة ويبدو من السياق أنها " بحراوية " فلو كانت صعيدية هى الأخرى لما نادته يا صعيدى – تلاغى ذلك " الصعيدى " فتذكره بما كان منها ومنه ، فقد " غمزته مره بجنيه " صرفه وحده " على نفسه " و " غمزته مرة اخرى بفطيرة فأكلها كلها وحده .

والشيء اللافت للنظر أن كل ما وصف به ذلك الصعيدى هو أنه ب " دقه أى انه " داقق عصافير " أو غيرها ، يأتى هذا الوصف فى سياق عاطفى ناعم يجعل من تلك " الدقه " كل مظاهر رجولة ووسامة ذلك الصعيدى المحبوب والمحظوظ ، يمكن للمرء أن يرى فى الأغنية صورة للتفاعل بين أقاليم مصر " قبلى " و " بحرى " كما رأينا فى الأغنية السابقة التفاعل بين القرية والمدينة .

وشم زهران

يصف الشاعر صلاح عبد الصبور " زهران " فى قصيدته " شنق زهران (٢٩)" فيقول :

" كـــان زهـــران غـــلامـــاً
أمـــه ســـمـــراء .. والأب مـــولـــد
وبـــعـــيـــنـــه وســـامـــه
وعـــلـــى الـــصـــدغ حـــمـــامـــه
وعـــلـــى الـــزنـــد أبـــو زيـــد ســـلامـــه
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
إســـم قـــريـــه "دنـــشـــواى "

يرسم صلاح عبد الصبور صورة ل " زهران شهيد دنشواى " ذلك الفلاح المصرى الذى صار رمزاً لمعاناة الفلاحين المصريين تحت وطأة الإستعمار ، وفساد الحكم فنرى فيه واحداً من ملايين الفلاحين المصريين الطيبين .

" بعينه وسامه " :

وعلى الصدغ حمامه . . . . الخ "

يأتى " الدق " و " الوشم " هنا مظهرا آخر من مظاهر " وسامة " زهران . ويسترعى الانتباه أن صلاح عبد الصبور قد إهتم كثيراً بابراز " صور الوشم " فكشف عن ثلاث منها :

" الحمامة على الصداغ " ، " أبو زيد سلامه على الزند " ، " اسم القرية دنشواى " .

يرسم صلاح عبد الصبور بهذا الوصف الخارجى صورة لأعماق ووجدان الفلاح المصرى " زهران " وهو حين يفعل هذا يكشف عن وعيه ب " دلالات صور الوشم " و " رمزيتها " وارتباطها بتراث من المعتقدات والممارسات التى شكلت وجدان الإنسان المصرى .

ف " الحمامة التى على الصدغ " دلالة على رقة شمائل المصرى وحبه للسلام . و" ابو زيد الهلالى على الزند " دلالة على حب المصرى وتطلعه إلى رموز ومثل الشجاعة والذكاء وسعة الحيلة والفروسية التى يمثلها أبو زيد الهلالى ، كما صورته السيرة الشعبية التى كانت عنصرا من عناصر الغذاء الفنى الذى عاش عليه الوجدان الشعبى فى وقت من الاوقات و " اسم القرية " دنشواى " دلالة على حب الوطن وعمق الانتماء ، فالوطن " اسم الوطن " ليس كلمة تطلق فى الهواء وإنما هى كيان مادى حى ينغرس فى " اللحم الحى " و " يختلط بالدم " ويجرى معه.

هكذا نرى وجدان زهران فى هذه الصور من الوشم ، وهكذا وصف صلاح عبد الصبور تلك الصور الفنية الشعبية ورسم بها فى تمكن واقتدار صورة بطله .

وكما كان الوشم ظاهرة شدت الشاعر الجاهلى فاتخذ منها مادة لفنه ، كان ظاهره شدت الشاعر فى عصرنا فوظفها فى فنه ، على ذلك النحو ، لقد امتد وجودها على تلك الصورة حتى وقت قريب .

هكذا كان " الوشم " لزهران مظهرا من مظاهر وسامته ، ودلالة واضحة معبره عن وجدانه وما يعمر به من قيم ورموز .

"وشم العروسة "

" يام الدق لخضر "

كان الفتيات يتجمعن أمام بيت " العروسة " فى " ليالى التفريح " - كما كن يفعلن أمام بيت " العريس " - يطبلن ويصفقن ، ويرقصن ويغنين لل " عروسة " .

" يـام الـــدق لخضـــر	زايـن الـفـرجلـه الـهـلـه
لما آجى أطلب مطلبشى كتير	أربعه قطيفه واربعه حرير
فيهم وحده بيضه لنوم السريـــر	والعريس صغير ميكنش كبير
آخـــذه فى حضـــى	واتوكل على الله الهله (٣٠) "

توصف الفتاة ب " ام الدق لخضر " الذى " يزين الفرجله " وهى قلادة ذهبية تتدلى على الصدر فى شكل هلال تتدلى منه قطع صغيرة مثلثة الشكل .

هذا كل ما توصف به " الفتاة " من مظاهر الحسن والجمال ، لم تتبع الأغنية هنا ملامح الفتاة الجسدية تصفها واحدا واحدا - وهى تفعل هذا فى مناسبات أخرى - تسرف فى ذلك ، تبرز وتشبه ، بل اقتصرت على وصفها على هذا النحو ومن الجلى أنها تقدم صورة من صور " تزيين الفتاة "

فنحن أمام صورة من صور تجميل الفتاة من خلال بعض الأعمال الفنية " القلادة " و " الوشم " فى وحدة تشكيلية متكاملة ف " الدق لخضر يزين الفرجله " أى يزيد من زينتها وجمالها هما معا يشكلان بعض ما صار يعرف الآن فى عالم الموضه والأناقة عند السيدات ب " الاكسسوار "

ويجب أن نتنبه هنا إلى براعة الأغنية الشعبية وسموق قامتها الفنية التى تظهر من خلال هذه الجوانب من التصوير أو التعبير بالصور .

كان " الدق " وحدة فنية أو " اكسسوار " تتزين به الفتاة وتمضى الأغنية فتكشف عن " مطالب الفتاة وأحلامها وآمالها " وهى ليست كثيرة - كما تقول - فقط " أربعه قطيفة و " أربعه حرير " منها " واحدة بيضه لنوم السرير " وبعد أن تحصل عليها " تطلب حاجة واحده وبس " : " عريس صغير ميكنش كبير " ، " تاخده فى حضنها وتتوكل على الله "

" مش كتير على الله " هذه أحلام الفتاة الريفية ، وهى تكشف عن تطلعاتها إلى الحياة الناعمة ترفل فى " القطيفة والحرير ، وتنام على السرير " و " فى حضنها عريس صغير "

ويسترعى الانتباه أنها " تشترط " أن يكون العريس صغيراً ، ويعيد هذا إلى الذهن صورة العريس السابق " عريس صغير " .

هكذا تصور الأغنية آمال وطموحات وأحلام الفتيات الفلاحات فى عالم افضل من عالمهن الذى يعيشن فيه ويبدو الزواج الغاية التى تتطلع إليه كل فتاة ريفية .

هانم صورة أخرى ووشم آخر :

يغنى فلاح شاب " موال " يقول :

" قلبى عشق بنت بيضه واسمها هانم

داقه على سدرها حمام بسلالم

داقه على بطنها احمد واخوه سالم

اللى معاه مال قدم واشترى هانم

واللى بلا مال يموت قتيل المحبه والسبب هانم (٣١)"

يصف الفلاح الشاب فى " مواله " الفتاة التى " عشقها قلبه " فيقول " إنها بنت " أى عذراء صغيرة السن ، فهم يقولون عادة " بنت " أو " بنت بنوت " يعنون أنها لم تتزوج بعد ، وأنها " بيضه " ، ويمثل بياض البشرة عندهم - فى النساء خاصة - شيئا يستهويهم فهو " طرفة " وسط السمرة السائدة فى المصريين ، و " اسمها هانم " ، ويستوقفنا هذا الاسم " هانم " يجىء صفة تلك البنت ، ونتساءل لماذا ورد ذكر الإسم ؟

" هانم " أو " خانم " كلمة تركية الأصل تعنى سيدة ، ولقد ارتبطت عند المصريين بأوضاع اجتماعية وساسية معينة ، فقد كان من الألقاب التى أطلقت على سيدات الطبقة الاستقراطية التى كانت فى معظمها من الاتراك فى وقت من الأوقات - مثل الحال بالنسبة ل " الأفندى" - وقد عرف نساء تلك الطبقة بالجمال الذى كان من مظاهره بياض البشرة ، وهو يقولون : " فلانه دى هانم " يعنون أنها مرفهة منعمة و " بنت أصل " و " هانم " هنا ليس مجرد إسم وإنما صفة ويمضى الموال فى وصف " هانم " فيكشف عن أنها " داقة على صدرها حمام بسلالم " و " على بطنها أحمد واخوه سالم " تلك هى كل صفات المعشوقة كما صورها الموال ، بيضه وإسمها هانم وداقه ، يشكل " الدق " إحدى الصفات التى جعلت قلب ذلك الشاب يعشق تلك " البنت" وتستوقفنا هاتان الصورتان من صور " الدق" على هذين الموضعين من" جسم البنت".

لقد القيت هذا الموال على " الدقاق " (٣٢)، وسألته عن رأيه فى هاتين الصورتين فأجاب " دى صور الموال ، مش من الصور اللى احنا بندقها " يعنى أنها صور فنية ابتدعها الفنان

الشعبى ، وزين بها " البنت المعشوقة "

أى أن " الدق " صار " وحدة فنية يستعين بها الفنا الشعبى فى رسم وتكوين الصورة التى يبدعها ويشكلها - وحدة الوشم - كما يحب ، أى أنه يبدع صورا للوشم .

هذا ما كان يقال فى موضوع " هو أنا داقق عصافير " التى نسمعها اليوم يرسلها الواحد من أبناء البلد فى الموقف الذى يكتشف فيه أنه يراد " استغفاله واستعباطه " حين كان فى " موضع التسلخ والتشويه " فى أصداغ بعض أبناء البلد " حمامة وعصفور أخضر " .

ولسائل أن يسأل :

أهذا كل ما جرى ؟

كان من الضرورى أن يمعن الباحث النظر فيما حوله فى الناس يبحث عما قد يكون هناك من شواهد تساعد على تبين الأمر فى صورة أكثر وضوحا ودقة . وهذا ما عثر عليه .

أولا : شواهد عامة :

أ - علم الدولة وأعلام المحافظات

ب - شارات ورموز الجمعيات والمؤسسات والشركات والأندية . . . الخ .

وما تتخذه كلها من صور : طيور ، حيوانات ، نباتات ، أشخاص . . . الخ

ثانيا : شواهد فردية :

أ - ما يعلقه بعض الأفراد من الجنسين من تلك " السلاسل " فى رقابهم يتدلى منها "مصحف" أو " صليب "

ب - ما يرتديه بعض الشبان من تلك " الفانلات المرسوم عليها صور بعض نجوم الرياضة والفن من المشهورين محليا وعالميا

ج - أربطة العنق " الكرفتات " التى تدلى على صدور بعض " الأفندية " المرسوم عليها صور نسائية .

د - ما ينتعله بعض الصبية من تلك الأحذية المرسوم عليها صور لحيوانات ذاعت شهرتها من خلال بعض الأعمال الفنية مثل : " سلاحف النينجا " .

هـ - ما يحمله الأفراد من بطاقات تحقيق الشخصية التى تبين الاسم والعنوان .

ويستطع من يقف أمام هذه الشواهد أن يتبين - دون عناء - ما يلى :

- فى القسم الأول " الشواهد العامة " : " وشم أو وسم الجماعة " ذلك الذى سبق أن أشار إليه جيمس فريزر فى الصور التى انتهى إليها .

- القسم الثانى " الشواهد الفردية " :

أ- ما صار إليه وشم " الصليب " و " والمسجد " ، فقد تحولا إلى حليتين ذهبيتين تتدليان من الرقبة بعد ما كانا " دق على الجلد "

ب - ما صار إليه " وشم العياقه " الذى كان فيما مضى " ابو زيد الهلالى " أو " عنتره " حين كان الوجدان الشعبى يعيش على ما كانت تقدمه له " السير الشعبية " من غذاء فنى وكان هؤلاء هم أبطالها الذين أحبهم وتتطلع إليهم صار اليوم " فلانا " ، أو " علانا " من نجوم الفن أو الرياضة الذين تقدمهم وتبرزهم أجهزة الإعلام وقنواته التى حاصرت الوجدان الشعبى وراحت تعمل عملها فيه . فترسم له نجومه ، ومثله الجدد ، نجوم الأفلام والمسلسلات ، المباريات ، وأشرطة الفيديو والكاسيت حببتها إليه ، ثم قام من قام ب " دقها على فانلة " ، و " باعها إليه " ليرتديها فوق جلده بعد أن تسربت إلى باطنه

ج - ما صارت إليه العروسة " التى كان يدقها الفلاح الشاب العاشق على صدره رمزا لمحبوبته ، صارت هذه " السنيوره " المرسومة على الكارفته تتدلى على صدر ذلك الافندى المتمدن .

د - ما صار إليه دق السبع أو التمساح الذى كان يدقه الشاب الفلاح على صدره أو ذراعه أو كفه ، صار تلك السلحفاة التى التقطها صناع المسلسلات الفنية فى الخارج وصنعوا منها تلك الصورة التى شاعت وذاعت وباعونا إياها ، ودفعنا الثمن وأحللناها من نفوس أبنائنا ذلك المكان المؤثر .

هـ - ما صار إليه : وشم الاسم والعنوان كان " الفلاح الشاب " يدقهما على ذراعه حتى يعرف إن حدث له مكروه ، صار بطاقة تحقيق الشخصية .

هكذا نكتشف أن الوشم لم يختف ، وإنما صار إلى هذا الذى نراه فيما حولنا ، استجابة لما صارت إليه أحوال المجتمع .

ولقد صار أبناء أولئك الفلاحين الذين أزالوا عن " أصداغهم " ، " وصمة وشم العصافير " يرتدون " الفانلات التى تحمل صور " ما يكل جاكسون " ، " ترافولتا " وينتعلون الأحذية التى رسمت عليها " سلاحف النينجا " بعد أن تغيرت القرية من خلال عوامل التأثير المختلفة التى دخلتها ، وبعد أن " قلعواطواقيهم ، وجلاليبهم ، وبلغهم" وصاروا يلبسون الفانلة والبنطلون وينتعلون " الكوتشى ".

الهوامش

١- ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، " وشم " .

٢- زكريا بن يحيى على التبريزى ، شرح القصائد العشر ، دار الكتب العلمية ، بيروت الطبعة الثانية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م ، ص٧٤ .

٣- التبريزى ، مرجع شابق ، ص٧٥ .

٤- الحسين بن احمد بن الحسن الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، مكتبة القاهرة ، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م ، ص٤٥ .

٥- ذاته .

٦- السيد محمود شكرى الآلوسى البغدادى ، بلوغ الأدب فى معرفة أحوال العرب ، ج٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص١٠ .

٧- ابن منظور ، مصدر سابق ، مادة " وسم "

٨- سوسن الجناينى ، وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية ، مقال ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد ٤٤ ، يوليو ، سبتمبر ١٩٤٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٩- جيمس فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم - ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم ، ج١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص٧٤ .

١٠- رندل كلارك ، الرموز والأسطورة فى مصر القديمة ، ترجمة أحمد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص٩٣ .

١١- ذاته .

١٢- سيجموند فرويد ، الطوطم والتابو ، ترجمة أبو على ياسين ، الطبعة الأولى، ١٩٨٣ ، دار حواء ، سوريا ، اللاذقية ، ص٢٣ .

١٣- المرجع السابق ، ص١٢٤ وما بعدها .

١٤- فريد ريش فون دير لاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة الدكتورة نبيلة ابراهيم ، الألف كتاب العدد ٥٦١ ، دار نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص٧٢ .

١٥ - سوسن عامر ، الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون سنة نشر، ص٦٣ .

١٦- احمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، الطبعة الثانية ، مكتبة النهضة المصرية، السقا .

١٧- سوسن عامر ، مرجع سابق ، ملحق الرسوم والأشكال .

١٨- فلاح ، ٧٥ سنة ، كفر حافظ ، أبو حماد شرقية .

١٩- موظف "عامل " على المعاش ، ٦٥ سنة ، الجديدة ، منيا القمح ، شرقية .

٢٠- مساعد شرطة ، فى المعاش ، ٦٥ سنة المجفف ، ديرب نجم ، شرقية .

٢١- فلاح ، ٧٠ سنة ، الزنكلون ، شرقية .

٢٢- موظف بالمجلس القومى للسكان ، بمدينة الزقازيق ، ٤٥ سنة

٢٣- سمير شوقى .

٢٤- عمرة ٧٠ سنة ، يقيم بالقنايات - شرقية .

٢٥- إطار خشبى مستطيل يحوى تلك الأشكال التى ذكرها عباس الدقاق ، والتى أشارت إليها قائمة الأشكال الفنية التى أوردتها سوسن عامر .

٢٦- آلة صغيرة ، إبرة حادة موصلة بمصدر للتيار الكهربائى المتقطع حين تعمل تتذبذب الإبرة ذبذبات سريعة ، الأمر الذى يسهل اختراقها الجلد بما تحمله من الحبر الشينى الذى يخالط الدم .

٢٧- استمع إليها الباحث فى قريته القرين مركز أبو حماد شرقية .

٢٨- صفيه عثمان بركات ، ٥٠ سنة " ست بيت " القرين شرقية .

٢٩- صلاح عبد الصبور ، الناس فى بلادى ، الطبعة الثانية ، دار المعرفة ، يناير ١٩٦٢ .

٣٠- صفيه عثمان بركات ، راوية سابقة .

٣١- استمع إليه الباحث قريته بالقرين شرقية

٣٢- عباس الدقاق ، سبق ذكره

شكرى عياد فى واحة الإبداع القصصى

محمد مصطفى هدارة

حين ابتدر شكرى عياد الطريق إلى البحث الأدبى ، كانت بذرة الإبداع كامنة فيه منذ أيام الصبا ، وكانت هذه البذرة تثمر من حين إلى حين ، حتى صارت شجرة يتفيأ ظلها ، بل واحة يلوذ بها كلما اشتد به الهجير فى طريق البحث ، وما أكثر ما يصادفه الباحثون فى هذا الطريق من لفحات [١] . ولاشك أن ملامح الشخصية التى تشكل الإنسان مسئولة عن توجهه الإبداعى ، فشكرى صموت يسمع أكثر مما يتكلم ، حريص ، يقرأ أكثر مما يكتب ، وهو مسجل جيد لما يسمع ويرى ويقرأ ، وذو حس نقدى يتغور فى أعماق النص ، سواء أكان كتابة أم سماعا أم مشاهدة ، وهذا المزيج الذى تتوحد روافده يتوجه بشكرى عياد إلى الإبداع القصصى الذى صحبه فى مراحل عمره . وما أصدق قول توماس وولف " : (إننى مقتنع بأن كل عمل إبداعى جاد لابد أن يكون فى أساسه سيرة ذاتية ، وأن على الإنسان أن يستغل المادة والتجربة الموجودتين فى حياته هو ، إذا كان يريد أن يخلق شيئاً له قيمته [٢]

لقد شهد شكرى عياد فى فجر صباه الباكر تفتح أزهار الرومانسية التى اكتنز بعض عطرها فى تكوينه الثقافى ، ولكنه كان من المتمردين عليها ، الداعين إلى الواقعية ، وأقصوصته (شباب) تعبير بصوت عال عما كان يدور فى نفسه . فشخصيته المتوحدة معه يقول : (هذا هو الأدب الذى كنا نبحث عنه ، لقد غصت إلى أعماق النفس المصرية ، لقد صورت الريف تصويرا صادقا عميقا ، ألم تكن تقول إن الأدب يجب أن يرتكز على الواقع) [٣]

وتتوق شخصيته فى الأقصوصة ذاتها إلى (واقعية صارمة لاتحفل كثيرا بالإطار الفنى ، ولكنها تدفع زورقها فى خضم الحياة) . وتصف ما أبدعته من أقاصيص فتقول : (كل أقصوصة من هذه الأقاصيص ، صورة صادقة من كفاح الإنسان فى الطبيعة والمجتمع).

وما يقوله شكرى عياد على لسان شخوصه ليس إدعاء ، تحقيقا لما قاله" آلان روب جرييه": (كل الكتاب يعتقدون أنهم واقعيون ، ولاأحد منهم يقول عن نفسه إنه تجريدى ، أو ميال للأوهام والخيال والفانتزى ، وكل منهم يحاول بكل ما يستطيع أن يخلق واقعا)[٤]

ويتأكد هذا الاتجاه الواقعى الطبيعى فى اتجاه شكرى عياد مع بعض رفقاء الصبا إلى تأليف (جماعة أصدقاء الأدب الروسى) ، ثم ترجمته (المقامر) لدستويفسكى عام ١٩٤٥ ،

ونشر أقاصيصه الأولى في الصحف والمجلات التى كانت تؤازر بكل قوة الاتجاه الواقعى : المصرى ، روز اليوسف ، صباح الخير ، الأدب ، الرسالة الجديدة (٥).

ومن طريف ما يذكر بمناسبة الحديث عن الاتجاه الواقعى الطبيعى لشكرى عياد أن جامعة الرياض (الملك سعود الآن) ألحت فى طلب كلينا للتعاقد لتدريس بها عام ١٩٧٢ ، وتأخرت موافقة الجهات المسئولة فى السعودية على منحه التأشيرة بسبب ارتباطه القديم بجماعة أصدقاء الأدب الروسى التى فهم منها مسئول الأمن ماركسية شكرى ، ولولا تدخل أساتذة الجامعة السعوديين لإزالة اللبس لما أتيح لشكرى الدخول إلى السعودية .

وأول ما طالعت من أقاصيص شكرى عياد أقصوصتان نشرتا ضمن مجموعة (قصص من مصر) التى صدرت منذ أكثر من ثلاثين عاما ، وهما (المستحمة) و (صديق قديم) (٦). وقد استثارتا إعجابى ، لابوصفهما أفضل أقاصيص المجموعة - كما أشرت فى مقالى النقدى الذى نشرته آنذاك - بل لأنهما بلغتا درجة سامية من الإبداع الفنى .

فالمستحمة يزاوج فيها الكاتب بين الرؤية الواقعية والأسطورية ، إذ يصور الخرافات الشائعة فى الريف المصرى ، فالفتاة الجميلة (خالدة) التى ماتت أمها ، وأصاب الشلل أباها ، لم يتقدم للزواج منها أحد لفقرها وضعف حيلتها ، ثم بدأت تختفى رويدا رويدا من حياة القرية ، وندر اجتماعها مع صويحباتها ، وأخذ الناس يتهامسون بأنها تذهب فى سحرة كل يوم إلى البحيرة التى تشرف على المقابر ، فتتجرد من ثيابها وتغمر جسمها كله الماء ، ثم تعود إلى دارها ، وتنتشر حول الفتاة الهمسات والألغاز ، ففى جو الريف يسهل الظن بأنها على علاقة بجنى عاشق ، وفى هذا الجو الغامض الذى أشاعه الكاتب ، يدفع الفتاة لسؤال والدها الشيخ : إذا أثمت الفتاة مع صاحبها وندمت ندما شديدا ، واستحمامها كل يوم بالماء الطاهر لايشعرها بأنها تطهرت ، فماذا تفعل وقد أشرفت على الجنون ، وأفهمت أباها أنها تسأله هذا السؤال بالنيابة عن صديقة لها ، ويجيبها الشيخ قائلا إن هذا الإثم لايغسله إلا الدم . ثم تفاجأ القرية فى سحرة اليوم التالى بخالدة عارية غريقة فى دمها عند البحيرة ، ومن يومها ظهر بين المقابر شخص مجنون يختفى فى النهار ويظهر فى الليل ، وبيده مصباح وكأنه يبحث عن شىء .

وقد نجح الكاتب فى مزجه بين الواقعية والأسطورية ، فالفتاة برغم ملامحتها لم يتقدم للزواج منها لفقرها وهوان شأن أسرتها ، ولكن شابا أحبها سرا ، فلبت معه نداء جسدها ، وأرقها وقوعها فى الإثم ، وهى القروية التى تأصل فى وجدانها معنى الشرف والطهر ، كل

ذلك صاغه الكاتب صرخة احتجاج ضد مجتمع القرية ، واستطاع أن يضعه في جو أسطوري بعزله الفتاة عن المجتمع ، واستحمامها اليومي دون خوف في البحيرة التي تشرف على المقابر وتسودها الكآبة والوحشة ، ثم في مقتلها الغامض ، وظهور مجنون المقابر بمصباحه ، وكأنه "ديوجين" يبحث عن الحقيقة الضائعه والذي قد يعني من ناحية أخرى محاولة الجاني التفكير عن جريمته .

والأقصوصه الثانية " صديق قديم " تمثل مزاوجة من نوع آخر ، فهي بين الواقعية والرمزية، وقد رأيت في دراستي النقدية لمجموعة (قصص من مصر) أنها أروع ما في المجموعة بمضمونها وطريقة أدائها ودلالاتها النفسية والاجتماعية . وهي تملك حواس القارىء من أول كلمة فيها إلى آخرها ، وتمتاز بقوة السرد وبراعته ، ورشاقة الألفاظ وبساطتها ودلالتها القوية على المعاني ، وهي بعد ذلك كله ذات هدف واضح يرمي إلى نقد منهج تدريس اللغة الفرنسية في مدارسنا الثانوية بطريقة ساخرة رامزة ، إذ نجح الكاتب تماما في إخفاء الهدف ومواراته في ثنايا أحداث أقصوصته الحية . فبطل القصة " علي كامل " يستخرجه الكاتب من صفحات كتاب اللغة الفرنسية الذي تنتقل به الدروس في الشقتين الثانية والثالثة من مسكنه الفاخر في المدينة إلى عزبته الواسعة في الريف ، ثم تأخذه في رحلة جميلة إلى ربوع فرنسا ، والطلاب المساكين الذين يضطرون إلى صحبة "علي كامل" ، والتنقل معه حيث يشاء ، معظمهم يعيشون على الكفاف ، وفرق مروع بين واقع حياتهم وحياة "علي كامل" ، وقد اتخذ الكاتب من هذا التناقض بناء فنيا لأقصوصته ، فقد بعث الحياة في هذه الشخصية الوهمية حين قال عنه (الشاب الأنيق الممتلىء الذي جلس أمامي) ، وحين حكي عن نفسه وعن أسرته ليوازي بين الحقيقة والوهم ، أو بين أسرته وأسرة "علي كامل") ، وحين حكي عن نفسه وعن أسرته ليوازي بين الحقيقة والوهم ، أو بين أسرته وأسرة "علي كامل" قائلا : (كنت صبيا فقيرا أعيش مع أسرتي الصغيرة في منزل لاتدخله الشمس أبداً) .

وحين ندخل إلى واحة الإبداع القصصي عند شكري عياد التي تضم ست مجموعات : ميلاد جديد ١٩٨٥ ، طريق الجامعة ١٩٦١ ، زوجتي الرقيقة الجميلة ١٩٧٦ ، رباعيات ١٩٨٤ ، حكايات الأقدمين ١٩٨٥ ، كهف الأخيار ١٩٨٥ ، ينبغي لنا أن نتعرف ملامح فكره النقدي في مجال القصة ، إذ يستحيل فصل الموقف النقدي عن دائرة الإبداع ، ويمكننا أن نحصر هذه الملامح فيما يأتي :

١- العمل الروائى يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات ، أى على تصوير أمثلة من السلوك الإنسانى ، والسلوك الإنسانى يعبر عن قيم اجتماعية معينة ، سواء أكان هذا التعبير إيجابيا أم سلبيا ، أى خاضعا لهذه القيم أو متمردا عليها [٨].

٢- اختيار الكاتب الروائى لأحداثه ودلالة هذه الأحداث عنده ينبعان أصلا من مواضعات اجتماعية [٩].

٣- الدعامتان الأساسيتان للفن القصصى الحديث هما العقدة (تسلسل الأحداث) ، والشخصية [١٠].

٤- القصة القصيرة تمثل حساسية كاتبها [١١].

٥- القصة الواقعية لاتبدأ من فكرة مثالية ، بل من الواقع الخارجى ، لاترى قيمة لإثارة العاطفة ، بل تضبطها وتحكمها لتحولها إلى موقف ناقد [١٢].

٦- العناية برسم الجو تدل على التأثر بالأدب الروسى [١٣].

٧- القصة القصيرة الناجحة فيها الوحدة الكاملة والاقتصاد فى التكوين الذى يخفى وراءه ثروة المعانى [١٤].

ولست فى حاجة إلى تأكيد إفادة شكرى عياد من الدراسات النقدية الأوروبية فى القصة بل الدراسات النقدية العالمية ، كما أفاد من نماذجها الإبداعية ، وفى ظنى أنه استوعب جيدا آراء "سومرست موم" فى كتابه (أحاديث شتى فى فن القصة) فى مثل قوله : القاص راوى حكاية ، وقوله : القصة أحداث متنوعة محتملة الوقوع ، وطباع حية مستمرة مباشرة من الحياة ، وحوار طبيعى ، كذلك استوعب آراء "هنرى جيمس" فى كتابه (فن القصة) . ولعل أهم أفكاره فيه التى نجد صداها عند شكرى عياد أن القصة فى أوسع تعاريفها هى انطباع شخصى عن الحياة ، وهذا الانطباع هو الذى يشكل قيمتها ، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع ، وكان واضحا من قصص "هنرى جيمس" اتجاهه إلى جعلها سلسلة من الأحاسيس والصور ، وهذا الاتجاه سوف نراه مؤثرا فى فن شكرى عياد .

كذلك أفاد شكرى بقوة من فن "دستويفسكى" من حيث اهتمامه برسم الشخصيات ، واعتناؤه بالتفصيلات ، وتوظيفه الجيد للحوار ، واهتمامه بالتعبير والحركة ، وإدخال البعد الروحى ، وتوصف قصصه بأنها تمثل الحزن الذى يشعر به الإنسان ، لكونه وحيدا فى وجود لم يصنع له .

ويؤكد شكرى تأثره بدستويفسكى فى أقصوصته (دستويفسكى والسكير) (١٥) حين جعل فنه موضوع نقاش بين بطله وجماعة من الأدباء ، وتحدث عن شخصية له (راسكولنيكوف) الذى كان طالبا فقيرا ارتكب جريمة قتل ليحصل على مال ، وكان يريد أن يكون إلها يتحدى القدر والأخلاق وينكر كل شيء ، ويريد أن يبسط إرادته على كل شيء ، ولكنه كان فى صراع دائم مع نفسه ، فهو فى أعماق ضميره يقدس هذا الذى ينكره ، ثم يتحدث عن مجموعة أخرى من شخصيات "دستويفسكى" التى يتناقض فيها الظاهر والباطن قائلا : إن كل واحد منا فيه من أبطال "دستويفسكى" . ويترجم هذا التناقض الذى استثاره فى فن "دستويفسكى" بحكاية الشيخ المعمم الذى قبض عليه فى حالة سكر وعربدة . وواضح أيضا فى فن شكرى القصصى تأثره بمنزع "جيمس جوس" فى الحرص على التفصيلات والنزعة الأخلاقية ، حتى إن " ليونيل تريلنج" أطلق على واقعية "جيمس جويس" اصطلاح (الواقعية الأخلاقية) (١٦)

وما لاحظه النقاد أن رباعية الإسكندرية "للورنس داريل" قد حققت القصة التى لاعقدة فيها ولامواصفات سيكلوجية محددة يحملنا على الاعتقاد بتأثر شكرى بهذه الرباعية ، إلى جانب تأثره ببنائها الشكلى العام فى مجموعته (رباعيات) .

ولكن شكرى قد اختار لنهجه القصصى البعد عن منزع "بروست" فى عدم التسلسل وإسقاط الشكل السردى الوصفى الذى كان سائدا حتى القرن التاسع عشر ، كما نرى فى (دورة اللولب) . كذلك ابتعد عن نزعة "جيمس جويس" و "فرجينيا وولف" وأمثالها فى توظيف تيار الوعى ، أو الاعتماد المطلق على نزعة التحليل النفسى ، كما نجدها عند عدد من القصاص بدءا من العقد الثالث من القرن العشرين ، أو التزام النزعة السريالية التى تجعل القصة كتابة آلية غير منتظمة ، مجافية للمنطق والواقع .

ومن الطبيعى أن يكون بعده عن السريالية مؤكدا لبعده عن العبثية ، فهو يقول على لسان إحدى شخصياته : أخشى ما أخشاه أن تثمر أفكارى الغريبة عن اللغة عملا أدبيا شبيها بأدب اللامعقول الذى أكرهه (١٧).

ونراه فى مقدمته لمجموعة (حكايات الأقدمين) يظهر ضيقه بالاتجاهات النقدية الحديثة التى تشرّح النص ، وتحيله إلى معادلات ، ويختم نقده لها باستحلاف القارىء ألا يدخل حكاياته فى ماكينة القناص ، وألا يمزق ضلوعها بين محور رأس ومحور أفقى .

وندع هذه المقدمات الضرورية لنحدد ظواهر الإبداع القصصى عند شكرى فى زمن إبداعى يمتد نحو أربعين عاما ، ولاشك فى أنه اتسم بتغيرات فى الشكل والمضمون ، ربما أشرنا إلى بعضها فى خلال الحديث المستوعب للظواهر الإبداعية الآتية :

أولا: بين شخصية الإنسان والمبدع

ذكرت فى صدر البحث استحالة الفصل بين شخصية الإنسان والمبدع ، خاصة فى الاتجاه الواقعى الطبيعى الذى يستهدى به شكرى عياد فى فنه . والحقيقة إن الذى لايعرف سيرة حياة شكرى فى إطارها العام يمكنه استخلاصها من أقاصيصه ، فقد نشأ فى الريف ونزح إلى المدينة ، وهو يجمع بين البحث والإبداع ، وقد شغل مكانا فى الجامعة أستاذا للأدب والنقد ، وهو شغوف باللغة العربية ، وقارىء واسع الاطلاع ، تنقل ما بين البرازيل وأمريكا والسعودية، بل إذا شاء القارىء تفصيلات أدق فى حياة شكرى فلن يعدم وجودها فى أقاصيصه .

وتطفو على السطح ثقافة شكرى المتنوعة ، إما على لسان شخصياته ، أو فى سرده للأحداث ، أو وصفه للشخصيات ، فنراه مثلا فى (رباعيات العنف و العمى) يقول : استمر يتعامل معهم بأبيقورية ظاهرة وكلبية باطنة ، ويقول : لم تكن مناقشة أفلاطون عن الكلاب . ونراه يقدم بحثا منطقيا عن العداوات وأقسامها وأنواعها . ويقول إن الميت قبل أن يدفن يبيت فى داره ويجب أن تجلس حوله قريباته ليؤنسن وحدته ، وأن تلك نفسها عادة أيرلندية ذكرها "جيمس جويس" فى (يقظة فينيجان) Finnegan's Wake . ونراه فى تلك الرباعية نفسها يسوق المثل العربى القديم (قد يؤتى الحذر من مأمنه) ، ويقتبس من أزجال بيرم التونسى قوله: لما كل عرق يحن فى المدموازيل جوزفين (١٨).

ونراه فى "رباعية العشق والسأم" حين يصف جمال المرأة التى يتحدث عنها يقول : جسمها إغريقى النسب والاستدارة (١٩).

وتمتزج شخصية البطل فى "كهف الأخيار" بقوة بشخصية شكرى ، فهو يقول على لسانه : أومن بأن اللغة هى التى تحل المتناقضات وليس المنطق . فى جميع اللغات التى أعرفها (الموت) فعل يسند إلى فاعله البشرى . ويقول فى موضع آخر : وأخيرا جدا يحدثنا "فرويد" عن غريزة الموت ، يقول "توينبى" إن موت أى حضارة يقيمها البشر إنما هو فعل انتحارى ، ويقول فى موضع ثالث : كان مطمحى الأكبر أن أجعل من دراسة اللغة والأدب علما ، ويقول

فى موضع رابع : إذا بدأت مع " ديكارت" (أنا أفكر فأنا موجود) فوجودى ينبغى أن يكون أجدر الأشياء بأن يسمى حقيقة ويتحدث فى الأقصوصة نفسها عن عقدة أوديب ، وعن كتاب (صفة جزيرة العرب) للهمداني . وتوقف عند لفظ (قارة) التى عنى بها الهمدانى جبلا ، ورأى بطل شكرى أنها حصن ، أو مدينة محصنة ، سعى لاكتشافها ، ثم توقف عند لفظ (الدبابيب) وهل هو جمع دبابة ، وماذا كانت تعنى فى هذه الأيام .

ويقول فى "حكاية عاشقين صغيرين مغرورين" : بأن تريحونى من التذكير والتأنيث ، إذ لايعنى أن أقول دائما الشخص والشخصة وأغضب اللغويين ، ولا أن أرضيهم ، وعلى كل حال فقضية التذكير والتأنيث قضية مهمة فشاعرنا يقول (٢٠). . .

ويتمثل بطل " المسافر" ببيت للمتنبى(٢١)، بينما يذكر " هـ . ج . ويلز" ومجلة Science Fiction (٢٢) . ويعرض شكرى فى أقصوصته "من نافذة القطار" حقائق ذاتية أعرفها عنه على لسان بطل الأقصوصة مثل قلة خبرته بالمسافات والوقت ، ووجود خوف مرضى يدفعه إلى مزيد من الحرص ، وخشيته الدائمة من بوادر البرد (٢٣).

وفى "رباعية الزمن الميت" يؤلف البطل بيتا من الشعر يقول :

وتولـــى الربيـــع   وزمـــان الجنـــون (٢٤)

وكذلك فى "حكاية عاشقين صغيرين مغرورين" يوظف قول الشاعر : الصب تفضحه عيونه(٢٥). وفى "غروب الشمس" يسخر البطل من غريمه توفيق فيهجوه قائلا :

سموك توفيقا وأنت مخيب   ما كان من سموك بالبلغاء (٢٥)

حتى الفلاح فى أقصوصة "بسمة" يستشهد بقول الشاعر : كن ابن من شئت واكتسب أدبا(٢٧). ويقول فى أقصوصة له إن السندباد اسمه الحقيقى زيد بن فريد وهو من زيود البصرة ويذكر الغزال الأندلسى (٢٨).

ثانيا : القرية والمدينة

عاشت القرية فى وجدان شكرى عياد منذ اكتنزت رؤاه حياة حافلة فى نشأته بقرية شنوان ، إحدى قرى محافظة المنوفية . ثم قضى فى المدينة سنوات عمره منذ عهد الشباب ، وظلت القرية وجودا ماثلاً فى فكره ، كثيرا ما وازن بينه وبين وجود المدينة التى يراها بطله فى أقصوصة "حكاية التاجر صاحب القرد "كالمرأة لها ألف وجه (٢٩). ويردد بطل أقصوصة " حدث فى إحدى القرى " قوله : نحن أبناء الفلاحين (٣٠). وفى هذه الأقصوصة نحس تعمق

الكاتب في أغوار نفوس أهل الريف ، فالراوى يتحدث فى عفوية عن جمل كان يحبه "ولم يكن حبى له أقل من حبى لأبى ، كنت أحبه أكثر من أبى [٣١]. ثم يقدم لنا صورة "عبد الوارث" الذى يتمثل فيه مكر الفلاحين وأنواعه "كان كالقضاء إذا نزل بأحد لم ينفع معه حذر، كان يعبد المال " . وعامله الأجير الوحيد " أصبح حيوانا أعجم له لسان وشفتان " .

وفى أقصوصة "المعدية" يطلعنا الكاتب على جانب بائس من حياة الريف فى قرية يرتبط وجود أهلها بالمعدية ، وصاحب المعدية يحملها فوق طاقتها وهى لاتفى بحاجة أهل القرية للعبور ، وقد حاول الذين يسعون إلى رزقهم المجازفة بالسباحة فى النيل ، فغرق واحد منهم وسادت الكآبة القرية [٣٢].

وتعرى النزعة النقدية عند الكاتب مشكلات القرية وجوانب القصور والقبح فيها ، فالراوى فى "بسمة" ثائر على نساء بلدته ورجالها فهو يقول "نساء جرابيع وكلكم جرابيع يا أهل بلدنا، وليس عندكم عقل ولا إحساس " ، ويوازى بين النحل ، وهو من الحشرات ، والفلاحين البشر ، فيقرر أنها موازنة بين النظام والفوضى [٣٣].

ويقدم لنا فى أقصوصة "البلد" شخصية الشيخ إبراهيم الذى استوطن البندر ، ولم يعد يظهر فى البلد إلا حين يأتى لمجاملة أسرة من يتوفاه الله منها . وكانت نساء القرية ترجع انصراف الشيخ عن بلدته إلى تأثير زوجته ، ولكن كانت هناك أسباب كثيرة تدفعه إلى الزهد فى البلدة التى كان اسمها يتردد بقوة فى بيت الشيخ ابراهيم فى البندر فى أوقات خاصة من السنة ، عندما يحين موعد اقتضاء ايجار أرضه ، تلك التى وضع يده عليها أخوه الذى يعمل فى الفلاحة [٣٤]. ويبدو أن اقتصار علاقة الشيخ ببلدته على ما يفيده من إيجار أرضه يصدق على حالات كثيرة لأهل الريف الذين آثروا استيطان البندر ، وكان ذلك من أسباب تأخر الريف والنزوح المرهق للمدن .

ويصف الكاتب وصفا حيا ما يحدث فى القرية عند الاحتفال بمولد أحد أوليائها [٣٥].

وأبطال أقاصيص شكرى الذين ينتمون إلى المدينة هم من الطبقة الوسطى كما نرى فى "طريق الجامعة" وغيرها ، ونحس أن موقفه معاد للطبقة الراقية ، ففى أقصوصة "الثأر " يقول البطل إن "بعض سيدات الطبقة الراقية لسن أكثر من موسات" [٣٦]، وهو يشير إلى ما يدور فى هذه المجتمعات من صفات واتصالات مريبة . وتبرز من الطبقة الوسطى فى أقاصيص شكرى عياد طائفة الموظفين بكل سلبياتهم وما ينسجونه من تعقيدات إدارية وهم علامة بارزة فى المدينة .

ثالثا : الرجل والمرأة والطبيعة الإنسانية

الرجل فى أقاصيص شكرى له نماذج مختلفة بحسب المراحل الإبداعية فى فنه القصصى ، فهو يبدو فى "رباعيات" إما عاجزا جنسيا ، أو غير قادر على الوصول إلى المرأة . ففى " رباعية العشق والسأم " يركز على محور العجز والجنسى وفشل البطل فى نيل المرأة . ويتهم الكاتب أبطاله دائما بالغباء فى معاملتهم للنساء .

وفى "رباعية الزمن الميت" نجد البطل حينما أدرك أنه وقع فى الحب انسحب ، وليس من مبرر لذلك إلا عجزه . والكاتب يلح على وصف بطله بأنه كان يطارد المرأة بنظرات غبية ذليلة وتبدو إشارته للصحفى" ع ع وف" كما لو كان مصابا بشذوذ جنسى . وفى غير "رباعيات " تبدو صورة العاجز جنسيا الذى انتحر فى النهاية [٣٧].

ثم نجد أنماطا أخرى للرجال : المحافظ الذى لاينشد التغيير ولا يحبه حتى إنه " لم يشعر بالراحة على الكنبة المكسوة بحرير لامع والتى كانت تبدو له بالنسبة إلى الكنبة الإسطامبولى القديمة مسخا كريها من مسوخ المدينة كبنات اليوم المعصعصات المحزقات اللامعات "[٣٨] والحاقد الذى يسمم الحقد حياته ويغير مسارها [٣٩] ، والطامع "بهاقا" الذى يتمنى أن يصير صائغا للعقود مثل الشيخ "آمرتام" ولو ادعى كذبا حب ابنته "رازا" [٤٠] . والعاشق الرومانسى الذى دفعه فشله فى الحب للنجاح والهجرة ، ولكن العشق أمرضه وكتب نهايته [٤١] . والثائر الخائف الذى يتغلب الخوف على ثوريته [٤٢] ، والسارق القاتل الذى سحقته جريمته [٤٣] ، والمكتئب الذى يحس حياته دائما ناقصة واتجه تفكيره إلى نقطة الانتهاء " كان يمشى كالأصم وينظر إلى الناس وكأنه ينظر إلى كائنات حية غريبة داخل كرة من زجاج " [٤٤] . أما المرأة فواضح أن شكرى عياد يقف منها موقفا يكاد يكون واحدا ، فهى جبارة مسيطرة تملك دائما مفاتيح توجيه الرجل ، فهو يسمى محاولتها مغازلة الرجل وإثارته (ابتزازا) [٤٥] . ويقول فى الأقصوصة نفسها عن بطله : " تجربته مع المرأة أنها لا تعرف اليأس " .

وفى "رباعية العنف والعمى" يحدثنا عن زوجة خائنة ، وامرأة مات عنها زوجها ، سرعان ما نسيته مع زميلها القديم الذى كانت تميل إليه .

وفى "رباعية الزمن الميت" نشاهد امرأة جبارة " لم تترك له فرصة البوح ، بل احتقرته ونفته من وجودها " . ونرى أخرى هجرت زوجها المشلول لتعيش فى مستنقع الخطيئة [٤٦].

والحب عند المرأة يهرب بعد نضوب مال الرجل يقول : " وكانت أعمال تسير فى خط مواز لغرامياته ..ووجد نفسه ذات يوم وقد صفرت يداه من المال ، وأقفرت حياته من الحب " (٤٧). ويطله يرى المدينة كالمرأة لها ألف وجه (٤٨).

ولكننا نرى فتاة رومانسية فى "حكاية عاشقين صغيرين مغرورين" تهرب مع فتاها الذى أحبته منذ الطفولة ، ثم ضاعت فى الزحام وتعرضت لمحاولات اعتداء (٤٩). ونرى المرأة المحافظة التى تربت على تقاليد صارمة فهى قعيدة البيت ، ولم تكن تخرج من باب الشقة أكثر من مرة فى الأسبوع (٥٠). ونرى العانس التى أتيحت لها فرصة (رجل) ولكنها أفلتتها (٥١) . ولايركز الكاتب على جنسية واحدة ، فالمرأة هى المرأة مصرية كانت أو عربية أو ألمانية أو تركية أو أمريكية ، وقد اختار فى أقاصيصه من كل هؤلاء .

وحديثنا عن المرأة والرجل فى أقاصيص شكرى عياد يدفعنا إلى البحث عن الطبيعة الإنسانية وموقفه منها ، إنه يؤمن بأهمية الحرية للإنسان (٥٢). وسلب هذه الحرية – بوصف هذا السلب عقوبة حتى على الخطيئة – ينبغى أن يقابل بصرخة احتجاج ، كانت واضحة فى وصفه للحظات الرجم : "كان الرجل باسطا ذراعيه حول المرأة وكأنه يحاول أن يعظم ويمتد ليكون سورا يحميها ، وهى راكعة تمسك بأطراف ثوبه وكأنها تحاول أن تلثم قدميه .. وعندما تهاوى الجسدان واختلطت دماءوهما كانت الأيدى متشابكة حتى لم يستطع الجلادون فصلهما ، فنقلوهما كتلة واحدة إلى البرية " (٥٣).

وتتحدث "حكاية الإنسان" عن ضعفه الأزلى ، وأن تحديه للمخاطر ومقاومته لهما ينتهى أمام مالا يقوى عليه : الموت (٥٤).

ولما كان عالمنا الثالث بلا معايير ، فالفرد فيه شخصية مسحوقة (٥٥).

أما أهل السفينة التى كان الربان الأعمى يقودها فهم أهل القرية الذين "عشش الشر فيهم، يسرقون ويزنون ويلوطون ، هكذا كانوا وهكذا سيكونون " (٥٦).

ويقرر بطل إحدى الأقاصيص أن الناس عبيد القوة وأنهم ظالمون . وحين حاول قرر مساعدة المظلومين قتلوه ، وقد جعل الكاتب هذا الذى أنصف المظلومين ورحمهم قرداً وليس واحدا من البشر ، إمعانا فى السخرية (٥٧).

والإنسان فى مواضع كثيرة فى أقاصيص شكرى متنازع بين وجدانه وماديته (٥٨)، وبين واقعه فى الحاضر واستشراف المستقبل (٥٩). وقدرته الوحيدة على امتلاك العالم بالتأمل(٦٠).

وفيه رغبة غريزية أن ينتقل من النقيض إلى النقيض (٦١) . والكاتب يائس تماما من مستقبل هذا العالم بكل فئاته ووجدانه فهو يقول على لسان بطله : "أنا يائس تماما من مستقبل هذا العالم كله بجميع درجاته : الأول والثانى والثالث والرابع ، إن كان هناك رابع " (٦٢).

رابعا : لعبة المتناقضات

يقول شكرى على لسان أحد أبطاله:"ألا ترى أن التقاء الأضداد هو الذى يصنع الحياة"(٦٣). فالأضداد (تلتقى) ولا (تتصادم) أو (تتنافر) بالرغم من تعارضها ، والحياة تتكون نتيجة هذا الالتقاء ، ونرى أن تلك فكرة رئيسة فى أقاصيص شكرى تنسج كثيرا من الأحداث والشخصيات . فالعداوة قد تكون وسيلة للحياة مثل نقيضها الحب . فبطل "غروب الشمس" يقول لنفسه بعد أن مات غريمه : "هذا الرجل ضيع عمرك ، والآن وقد مات ماذا ستفعل ؟ .. الحياة جد تافهة بدونه ، يا للسخرية ، بعض الناس فى حياتهم قصة حب ، أو قصة كفاح ، وأنت فى حياتك قصة عداوة هى كل حياتك " (٦٤).

و "أحلام" التى وجدت تناقضا كاملا بين نشأتها فى أسرة شديدة المحافظة ، وحياتها مع زوجها الطموح الذى يؤمن بأن الغاية تبرر الواسطة فيبيح لنفسه وزوجته كل محرم . ثم هى تملك كل شىء ، بينما زوجة البواب لا تملك شيئا إلا طفلها فوق كتفها ، وذلك نوع آخر من التناقض يدمر نفسيتها (٦٥).

ويتساءل بطل أقصوصة "سمر أفريقى" فى إطار لعبة المتناقضات ، أو سر الحياة : "هل منابع الروح يمكن أن تمحو شقاء الجسد ومطالبه الحسية " (٦٦).

وينسج الاختلاف بين الظاهر والباطن الأحداث فى "الذى لا يتغير" (٦٧).

وهناك تناقض واضح بين المعلم"بسيونى" الجاهل المتمتع بالفحولة الجنسية وابنه "سامى" القارىء المنعزل عن المجتمع ، العاجز جنسيا (٦٨). ونرى هذا التناقض بين الظاهر والباطن فى شخصية "فهمى" الذى يمثل دور الأعمى ليشحذ ، وفلسفته أن الآخرين يرتكبون ما هو أشنع. فالمعلم "فتوح" يبدو فى ظاهره صاحب مقهى ، وهو فى الحقيقة تاجر حشيش ، وأحد سكان الحارة يبدو موظفا وجيها ، وهو فى حقيقته نشال (٦٩). ثم هذا القبيح المغرم بالجمال الذى يعترف بأن العيون الجميلة قلما تنظر إليه ، وإذا وقعت على وجهه بطريق المصادفة تنزلق عنه بسرعة لبذاذة منظره ، يحس التناقض بين الظاهر والباطن ، ولهذا فهو يبحث عن الدفء ، (لا عن جمال الصورة التى لا باطن لها) (٧٠).

وترى بطل " بيت من قش " يثور ثورة عاتية على المظاهر التى نخدع بها أنفسنا ونظن أننا أفضل من غيرنا ،مع أن بيوتنا جميعا من قش " (٧١).

وما يستثير شكرى عياد فى الفن القصصى لدستويفسكى براعته فى لعبة المتناقضات ، وقد استمد منها فكرة الشيخ المعمم الذى قبض عليه فى حالة سكر (٧٢).

والحديث عن سيدات من الطبقة الراقية فى المجتمع لسن أكثر من موسات تناقض واضح بين الظاهر والباطن (٧٣). وهذا الصبى الفقير الذى يعيش مع أسرته الصغيرة فى منزل لاتدخله الشمس أبدا ، يعيش حالة حادة من التناقض حين اضطر إلى صحبة "على بك كامل " الثرى الذى يتنقل بين القصور فى الريف أو الحضر ، سواء فى مصر أو فى فرنسا ، والذى فرض عليه في دروس اللغة الفرنسية كما سلف القول (٧٤). ويبدو هذا التناقض أيضا بين مملكة النحل التي يسودها النظام وعالم الفلاحين الذى تسوده الفوضى (٧٥).

خامسا : الحلم والحقيقة :

لاشك أن توظيف الكاتب للحلم وتداخله فى الوقت نفسه مع الحقيقة جزء من لعبة المتناقضات ، ولكننا آثرنا إفراده بالحديث لأهمية التوظيف الفنى للحلم الذى يمكن أن يكون الخيال معادلا له فى قدراته ومهامه . ونجد الكاتب واعيا بالتناقض بين هذين الحدين ، فبطله يقول : "الحقيقة والخيال هذه هى النقيضة الكبرى " (٧٦). ويقول فى الأقصوصة ذاتها : " أكتب قصة لاهى بالحقيقة ولا الخيال " (٧٧). ويقول أحد نقاد القصة الغربيين إن حالة الحلم ، أو حالة الاستغراق فى الهواجس أصبحت وسيلة فنية سائدة فى القصة الحديثة . وفى "حكايات الأقدمين" تتعدد وظائف الحلم وتناقضاته مع الحقيقة فى محاولة للكشف عنها بطريقة إيجابية . فالإنسان فى حكايته صحا على حلم مزعج يقول له الهاتف فيه :"اصبر على حكم ربك أيها الإنسان ، لامقام لك فى هذه الأرض ، عدوك أدق من النملة مائة مرة ، وأفتك من السم مائة مرة ، عدوك فى كل شيء ولا تطوله يدك . لاحيلة لك إلا أن تستسلم أو تهرب"(٧٨). ويأتى هذا الحلم ليضع الحقيقة المرة أمام الإنسان بعد أن قاوم فى الزمن الأول كل المخاطر ، واسودت الدنيا فى عينيه ، لأنه كلما نجا من بلاء وقع فى بلاء أشد منه .

وفى الحكاية الأخيرة التى تروى حكاية فتى أراد أن يعرف أين تغرب الشمس ، وكان يراها تغيب بين جبلين ، فانطلق فى رحلة إلى هذا الموضع ونام عند شجرة ، فحلم بأن طائرا ضخما حمله إلى المكان ، فوجد فلاحين أشركوه معهم ، ثم غادرهم حتى جاوز الجبلين ، ولم يجد الشمس بينهما (٧٩).

وفى "الرمال الجائعة" كان الجد يحكى للحفيد عن زحف الرمال على القرية الخضراء ، وتأثر الحيد بكلام جده الذى كان يصفه بعض الناس بأنه طيب ولكنه مختلط العقل . وثبتت الحكاية فى خيال الحفيد حتى طاردته رؤية الرمال فى حلم مزعج وهى تتسلل بين جذوع الأشجار، ولكنه فى حلم مواز آخر رأى أرضا جديدة تجرى من تحتها الأنهار ويلثم قدميها زبد البحر (٨٠).

وفى "سمر أفريقى" كان الناى يترجم أحلام الراعى أنغاما أثيرية ، فاذا هى فى قلب كل خروف ونعجة . وكان لابد من التساؤل : "أيهما الحلم وأيهما الحقيقة : المرج الأخضر بعشبه الطرى وظله الظليل ، أم الرحلة الطويلة المضنية فى أرض لاتبض ، وتحت شمس لاترحم " . ويفتح الحلم للراعى منابع الروح ، فكان يمر ذراعه فيمسح على النجوم ويربت على القمر ، ولكنه لاينسى خرافه التى تحولت فى الحلم إلى أرواح مثلما تحول هو فأصبح روحا كله. وتطرح الأقصوصة فكرة أساسية وهى مدى قدرة الحلم على محو الحقيقة أو نسخها (٨١) . ويبدو العاشق الجرىء لامرأة فاتنة - كان زوجها جبارا ينصب المشانق ، ويضع الأبرياء فى السجون- حالما بدليل بداية الأقصوصة بكلمة " فلتتجاهلنى " التى لايلبث أن يكررها متحديا تجاهلها بأنه لايزال يملك أشياء منها : نداوة تسربت من دموعها ، قبلتها ، صورة بشرتها الرقيقة التى ارتسمت على أعصابه ، ولم يكن لقاؤه بها - فى ظنى - حقيقة واقعة ، بل كان حلما أفاق منه عندما ألقت سؤالها البارد المستنكر : من أنت ؟ ولم يكن تصويره - فى رأيى - لزوجها بأنه شيطان كريه غير محاولة منه لتبرير إقبالها عليه وحبها له فى الحلم دون الحقيقة (٨٢).

ويمتزج الحلم بالحقيقة فى نفس " عبد السلام الدشلوطى" الذى سار مبتعدا عن السيارة يحس نفسه عملاقا ، عاليا مثل الجمل ، لم يعد يحس بالأرض من تحته ، لم يعد يحس بأعضائه ، كان يسبح فى عنصر عجيب كأنه سحاب متوهج " (٨٣).

ولما كان "عبد السلام الدشلوطى" مدرس العلوم فى مدرسة ثانوية مغرما بقصص الخيال العلمى نراه " من زمان وهو يحلم بالسفر إلى كوكب آخر ، كان يعتقد مثل كثير من الناس أن الحياة على هذا الكوكب الأرضى مستحيلة " . وتلك هى القضية الأساسية فى هذا الامتزاج بين الحلم والحقيقة ، فالبطل يائس تماما من مستقبل هذا العالم ، ويثقله الإحساس بانسحاق آدميته فيه ، فيتوق إلى تجاوزه إلى عالم جديد ولو عن طريق الحلم ، فهو فى تلك الحالة طاقة الحياة ، أو طوق النجاة .

وتبدو أقصوصة "زوجتى الرقيقة الجميلة "فانتازيا" أشبه بالحلم ، فالزوجة الصخّابة تركت زوجها وحيدا فى الشقة ، ويبدو أنه غاب فى حلم ليخرج من نمطية الحياة المفروضة عليه ، فلما

عاد لم يعرف داره ولا زوجته . وهذا ما هيأه له الحلم ليخرجه من الواقع المرير الذى يؤذيه ، والحقيقة القاسية التى تملأ فضاء نفسه .

أما "سالم" فى "بيت من القش" فيستعين على نسيان الحقيقة والتحول إلى الحلم بالخمر ، فهو " لو وجد فى جيبه نقودا كافية لسكر حتى يغيب عن وعيه " (٨٤) . والطفل " فتحى " الذى لم يكن يحب ضحكات أبيه ، وكان يشعر بشىء من الخوف كلما سمعها " والذى كان محروما من اللعب مع رفاقه خضوعا لسطوة أبيه لم يجد إلا الحلم متنفسا له من ضغط الكراهية والقهر ، يقول الراوى عنه : "وأحس أن جسمه يريد أن يطير أيضا ، وأنه قد نبت له جناحان صغيران ، وأخذ يسبح ويسبح ، وأنه يصعد فى النور حتى يصل القمر " (٨٥).

أما "أم سلام" ففى ظنى أنها لاتريد أن تعرف حقيقة استشهاد ابنها فى حرب فلسطين ، وتعيش فى حلم يهيىء لها سبيل عودته ، ولهذا فهى تملى على "صابر" رسائلها إليه وتشكو له أخاه الذى يخضع لسطوة زوجته تلك التى تسىء معاملتها (٨٦).

سادسا : الأسطورة والتراث الشعبى

يوظف شكرى عياد الأسطورة والتراث الشعبى توظيفا بارعا فى أقاصيصه وقد سبق أن أشرت فى صدد البحث إلى أقصوصه " المستحمة" التى زاوج فيها بين الأسطورة والواقعية .

ونراه يتخذ البناء الأسطورى وأقصوصته "الناس والعيون" التى تبدو من أسماء أبطالها كأنها مستوحاة من الأساطير الهندية . فقد كان الشاب " يهاڤا " يحلم بأن يصير صائغا للعقود مثل الشيخ "آمرتام" ثم اكتشف الناس من طول مراقبتهم للصائغ العجوز أنه أعمى ، وظنوا أنه يسخر الجن فى عمله ، وقرروا إحراقه فى بيته ، وحين اقتربوا منه رأوا مكان العينين ماستين تومضان (٨٧).

وتنبى " حكايات الأقدمين " على هذا البناء الأسطورى الممتزج بالتراث الشعبى ، ويقول الكاتب إنه سماها (حكايات) لأنها أشبه بحكايات القدماء ، وهو - بلا شك - يعنى امتزاج الأسطورة بالتراث الشعبى فى تصوير الحقيقة وليس يعنيه تصنيف النقاد لها بأنها قصص تجريبية فى قالب تراثى ، أو أنها حكايات خرافية فى شكل عصرى ، أو محاكاة ساخرة لنص قديم . أو وصفهم لها بأنها رمزية أو الليجورية ، أو ميثولوجية ، أو سياسية ، أو فلسفية ، أو صوفية . مع إمكان تبرير كل تصنيف أو وصف (٨٨).

وفى "حكاية الملك الشحاذ" يبدو لنا التأثير القوى لألف ليلة وليلة ، فقد لبس الملك ثياب الشحاذ ونزل من قصره ليعرف أحوال الرعية ، وقد حاول الكاتب إضفاء الجو الأسطورى على

الأحداث والشخصيات ، ليوظفه فيما أراد أن يتحدث عنه فى المستوى الواقعى (٨٩).

ونجد هذا البناء الأسطورى فى "حكاية التاجر صاحب القرد " فقد تراكمت الديون على التاجر ، وقرر أن يعيد القرد الذى يملكه إلى الغابة قائلا : " ليتنى أقدر أن أذهب إلى الغابة معك ، أظن أهلها أشرف ضمائر ، وأنقى قلوبا من أهل هذا البلد " . وتمضى الحكاية فيصير التاجر وقرده من أبناء الليل يسرقان أموال أهل القرية التى اتخذاها مقرا ، وبعد أن كثرت لديهما الأموال قررا العودة إلى المدينة لاحتكار الصادر والوارد فيها ، واستشرى ظلم التاجر إذ وضع المدينة فى قبضته ، واستنزف أموال أهلها ، ولكن القرد غضب على صاحبه وأخذ يساعد المظلومين ، فما لبث أن قُتل ، وظلت ذكراه محفورة فى وجدان أهل المدينة " فاذا نزلت بأرضهم وجدتهم يبجلون جنس القرود " (٩٠). ويبدو لنا تأثير ألف ليلة وليلة والتراث الشعبى بصفة عامة فى اتخاذ الكاتب أسلوبا الراوى الشعبى حين يبدأ أقصوصة "حكاية العاشق الحزين ومحبوبته المبتكرة " بقوله : " للعشق يا سادة يا كرام أحوال استعصت على الأفهام .. وحكايتنا هذه وقعت فى زمان ومكان .." ، ونلاحظ استخدام الكاتب أسلوب مسجوعا ، ولكن فى المقدمة فحسب (٩١). ويتخذ الاتجاه نفسه فى " حكاية عاشقين صغيرين مغرورين " ، وإن لم يستخدم الأسلوب المسجوع فى مقدمتها فهو يبدؤها قائلا : " الحكاية التى أحكيها لكم اليوم أيها السادة " (٩٢). ويمتد تأثير ألف ليلة وليلة إلى " حكاية الفلاح والكنز المرصود " فقد تنبأ العراف بأن الكنز لن يفتح إلا على يد غلام ، وقد شاء الكاتب أن ينزع بالحكاية منزعا واقعيا إذ جعل الفلاح يخفق فى دراسته ، وفى تعلم أية حرفة فلما كبر قرر الهجرة بعد فشله فى كل عمل التحق به ، ثم خربت دار أهله وصارت مرتعا للفئران ، وامتدت مبانى المدينة المجاورة حتى ابتلعت القرية (٩٣).

ويثير الكاتب فى إحدى أقاصيصه أهمية الأسطورة فى حياة الإنسان طارحا تساؤله : أيهما أهم للإنسان : الأسطورة أم التكنولوجيا (٩٤) وفى تلك الأقصوصة التى تروى محاولة الكشف العلمى الأثرى من خلال رؤية أسطورية يجتمع النقيضان : العلم والأسطورة . ولا أظن أن الكاتب قد جعل بطله الذى طرح تساؤله ينتصر لأحد الجانبين على الآخر ، فالتكنولوجيا أو العلم أو الحقيقة الباردة ضرورة وكذلك الأسطورة .

سابعا : فى السياسة والمجتمع

لابدأن يتأثر الكاتب فى الواقعية الطبيعية بكل ما يحدث فى المجتمع المحلى والإنسانى من تغير وتطور ، وخاصة فى النظامين السياسى والاجتماعى . ولعل حديثنا عن الرجل والمرأة والطبيعة الإنسانية وبعض الظواهر الموضوعية والفنية الأخرى فى أقاصيص شكرى عياد قد

ألقى ضوءاً كاشفا على المجتمع الإنسانى كما يحس الكاتب وقعه فى نفسه . أما التغيرات السياسية والاجتماعية فى البيئة المحلية فقد حان الحديث عنها لبيان معالمها فى قصص شكرى عياد فهو يتحدث عن أبدية (النظام) بكل ما يثقله من سلبيات ، سواء أكان ملكيا أم جمهوريا ، وهو يشير إشارة واضحة إلى المنتفعين بالنظام قائلا : "الجمعية والمؤسسة ، المؤسسة والجمعية هذا هو الملك الحقيقى وهو الذى يحسب نفسه ملكا ، لقد تبين له الآن أن كل هيبة القصر كانت تستند إلى المؤسسة ، وأن كل ثروة القصر كانت فى يد الجمعية، هذه هى الحقيقة البسيطة وراء الأسماء الكثيرة والنظم المعقدة " . ولقد تمت تنحية الملك عن عرشه، ولكن لاقيمة لهذا التغيير . يقول شكرى على لسان أحد شخوصه : " إننا كما تعلمون لانتدخل فى السياسة ، ولانسأل عن أسباب مثل هذه الحوادث ، إنما ولاؤنا للملكية لا لشخص الملك .. النظام باق كما هو " (٩٥).

ويشير الكاتب فى أقصوصة " المطارد " إلى ثورة "بهوت" وجانب من مقاومة الشعب للنظام الإقطاعى ، وتوزيع منشورات سياسية تطالب بالثورة ، كما يشير إلى سطوة الشركة وإرهابها الذى دفع حامل المنشورات إلى تسليمها للشرطة نفسها (٩٦).

وهذا الإرهاب الذى تمارسه الشرطة - وخاصة فى العالم الثالث - يبدو جليا فى أحداث " من القاتل " ، فالشرطة لم تبذل أى جهد فى تعقب القاتل ، بل من الواضح أنها كانت مشاركة فى الجريمة (٩٧).

ويشير الكاتب إلى حرب الأيام الستة والهزيمة القاسية التى لحقت بمصر فيها فى أقصوصة "بيربل" وهو يوازن بين هذه الهزيمة ، وتلك التى لحقت بألمانيا فى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وذلك من خلال الفتاة الألمانية السمراء " بيربل" التى ولدت عام ١٩٤٩ من أب أمريكى زنجى وفتاة ألمانية ولقد أشار الكاتب إلى الهزيمة التى نتجت عنها تلك العلاقة غير الطبيعية بين الزنجى الأمريكى والفتاة الألمانية حين جعل ذلك وقت أن "كانت ألمانيا لاتزال جائعة عارية " وكان جنود الولايات المتحدة الأمريكية وفيهم بعض السود قادرين على أن يقدموا الطعام والثياب والمال (٩٨).

أما أقصوصة "الرجل العظيم" التى يحلل فيها الكاتب مشاعر صبى صغير كان يتأمل صورة عظيم " ودهش لهذه الحياة النشيطة الدائبة التى تدور فى غفلة من الناس ، لاشك أنها هى أيضا غافلة عنا وعما يدور بيننا " وراح يتطلع إلى الصورة ، فبدت له شائهة منفرة ، ثم امتدت يده لتزيحها بغضب تتدحرج على حافة النهر ، وفى لحظات كانت أمواج النهر الهادئة الرزينة تمحو وجه الرجل " (٩٩). وأغلب الظن أن هذا الرجل العظيم الذى ملأ الدنيا وشغل الناس ثم محت ذكراه الأيام كشأنها مع غيره هو جمال عبد الناصر .

ويشير شكرى عياد إلى ذكريات سياسية قبل الثورة ، وكان الشعب "يمر آنذاك بتجربة أليمة ، فكان يرقد كالمارد المغلوب على أمره ، لايملك ذخيرة إلا الحقد ، ولا سلاحا إلا السخرية ، وكان الحزب الذى جلس على كراسى الوزارة والبرلمان قد أقام خدامه وأتباعه حاكمين بأمرهم فى المدن والقرى " ويتحدث عن وزير فى تلك الوزارة كان محاميا فاشلا ، ثم عمل فى دائرة أمير ، ووصل إلى الحكم عن طريقه ، ثم كان الموت نهايته بعد أن نال كل الكراهية من الشعب (١٠٠) .

وعلى الرغم من ارتباط شكرى عياد فى معظم أقاصيصه بالطبقة الوسطى - كما سبق أن أشرت - نراه يعرض لمستويات اجتماعية مختلفة وطوائف متعددة ، حتى شخصية الشحاذ تناولها قلمه(١٠١) والكوالينى (١٠٢) ، والبائع الجائل فى الترام الذى يعرض بضاعته من الشعابين الورقية (١٠٣) . بل نراه يصف بدقة صورة المجتمع البرازيلى حيث عاش بضع سنوات(١٠٤).

ثامنا : التوظيف النفسى

منذ تقدم دراسات علم النفس والتحليل النفسى والقصة تعتمد على التوظيف النفسى فى تحليل الشخصيات ورسم أدوارها فى الأحداث . ولايغيب ذلك عن شكرى عياد ، فهو يقول على لسان الراوى : " وأنا حين أنظر إلى الناس يصيبنى شىء غريب ، وأشعر كأنى طفل ينظر إلى القمر ، فأنا أتمنى أن أذهب إليهم ، وأن أدخل إلى نفوسهم وأعرف ما هناك " (١٠٥). وهو- بلا شك - دارس لنظريات "فرويد" وغيره ، فهو يشير إلى أن بطله "طارق" ربما كان يعانى من عقدة "أوديب" (١٠٦). ويقول بطله فى أقصوصة (المكنة) : " أين "فرويد" بكل تحليلاته ليخبرنى عما يدور برأسى " (١٠٧).

ونراه فى "رباعية العنف والعمى" يحلل صراعا نفسيا فى أعماق إنسان يشعر أنه فى جُبّ عميق ، ويتطلع إلى الخروج منه ، ولكن الصراع فى ذاته لايحقق له ما يحلم به (١٠٨).

ويتساءل بطل شكرى عياد فى "كهف الأخيار" : ما هذا الشىء الغريب الذى نسميه (رغبة إنسانية) . ثم يقول : " لم أقتنع بما يقوله علماء النفس من أن رغبات الإنسان مرتبطة دائما بضرورات بيولوجية يسمونها أحيانا غرائز وأحيانا حاجات " . ويصل شكرى عياد عن طريق بطل أقصوصته "الحل الأخير" إلى أقصى درجات السخرية حين يتابع بطله "ع" المريض النفسى الذى يحتاج إلى جراحة نفسية بسبب حادثة وقعت لطفلة ، والطريقة التى اقترحها الحاسب الألكترونى أن يدبر حادثا يقع لزوجته ليشفى من مرضه النفسى ، وإن كان نجاح ذلك التدبير

غير مضمون أما النجاح المضمون فهو أن يتناول جرعة كافية من دواء النوم ليقضى على حياته(١٠٩).

ويجتاز "مرزوق" صراعا نفسيًا رهيبا بعد أن قتل مريضا بالصرع ليأخذ منه ما ظنه أربعة ريالات كان محتاجا إليها لشراء منديل رأس لامرأة يحبها ، ولكنه لم يجد إلا أربعة قروش برونزية صدئة ، وقد حوله هذا الصراع النفسى من "أبى زيد الهلالى" - كما كان يسمى فى أيام فتوته - إلى شيخ جد هزيل بائس ، وكان يناجى نفسه قائلا : "هأنذا قد عرفت كم تساوى الحياة ، أربعة قروش صدئة ، ولكن كم يساوى الموت "(١١٠) .

تاسعا : ظواهر فى الأداء الفنى

١- المونولوج الداخلى

ويبتعد شكرى عياد فى أقاصيصه عما اصطلح عليه النقاد وسموه (تيار الوعى) بكل ما فيه من تداخلات الزمان والمكان ، وعدم الترابط ، والتمرد على المنطق ، ولكنه يوظف المونولوج الداخلى الذى يخلط بعض الباحثين بينه وتيار الوعى ، مع اختلافه الشديد عنه ، بما فيه من تنظيم وترابط وبعد عن تداخل الزمان والمكان ، وتقطيع الأفكار بحيث تفتقد الربط المنطقى ، وقد وجدناه يوظف هذا المونولوج الداخلى توظيفا بارعا فى أقصوصة "أربعة ريالات" (١١١) ، و "مبلاد جديد" و "العيادة" (١١٢).

ونراه يوظفه فى "زيارة" لتوضيح رد فعل الأم إزاء زواج ابنها من هذه البندرية (١١٣). وهو يبلغ قمة الأداء الجيد فى "المطارد" ذلك الذى يحمل منشورات سياسية تحض على الثورة ، وقد كلف بتوصيلها إلى عدد من المندوبين ، وقد عبر المونولوج الداخلى عن خوفه الشديد من هذه المهمة الثقيلة التى لم يسبق له أداء مثلها ، ومحاولته القضاء على هذا الخوف باصطناع القوة وتمنى لو أن المهمة كانت أكبر وأخطر من هذه ، ويتداخل ذلك مع خواطر ذاتية تعبر عن فقره وتذكر أهله فى البلد الذين لم يرهم منذ مدة طويلة . ثم يصل الخوف إلى ذريته حين يبدى المطارد نغمته على الذين كلفوه بهذه المهمة . وكان قراره بتسليم المنشورات إلى قسم الشرطة بدعوى العثور عليها منسجما مع تطور إحساسه القاتل بالخوف (١١٤).

١- الرمز

يبتعد شكرى عياد فى معظم أقاصيصه عن المباشرة ، سواء أكان ذلك فى السرد أم الحوار، موظفا الرمز ليعبر بطريقة إيحائية ، ليست مغرقة فى الضبابية ولا غائمة . يقول الراوى فى

"رباعية الزمن الميت" : " كان شابا وكان النيل يفيض كل عام ، ولكنه حتى الآن لايعرف العلاقة بين شبابه وفيضان النيل " . ومن الواضح أن هذه العلاقة هى الخصوبة ، فالنيل يفيض فترتوى به الأرض لتخصب وتثمر ، وهذا الشاب كان بحاجة إلى الحب والاشتراك مع الجنس الآخر فى إحداث الخصوبة . والدليل على ذلك قوله إنه لم يعد يطيق الوحدة (١١٥).

وتزخر "رباعية للأيام الآتية " بعدد من الرموز ، كهذا الصبى الذى كان يجمع الفراشات ، ثم رأى فراشة كبيرة جميلة قال إنها ملكة الفراشات ، وكان يراها أهم من كل ما جمعه وتهيأ له ، ولكنها طارت ، وتنتهى الأقصوصة بقوله فى إصرار : "لابد أن أصطاد الفراشات"(١١٦).

وفى ظنى أنه يرمز بذلك إلى الطموح والإصرار على نيل البعيد المستحيل . كذلك نرى فى تلك الرباعية صورة وصفية لأرض هجرها بعد جدبها ، والوحيد الذى بقى فى القرية طفل نائم ، وهو رمز – فى رأيى – للأمل وبقاء الحياة وتجددها ، وقد يبدو ذلك فى قول الراوى : "ما خطه القلم فى اللوح المحفوظ أنه يظل نائما ترفرف عليه السكينة فى ركن منسى من تلك الأرض التى أقفرت من أهلها ... وخط القلم فى اللوح المحفوظ أنه يصحو وينفض عنه ما ألقت الريح فوقه من أسمال ويسيرها فى القدمين فوق الأرض الصلدة المشققة ... وترتوى الأرض العطشى وتخصب الربى والسهول " . ونحس رمزا آخر يشير إلى أصالة الأرض وعطائها اللذين لايقابلن من البشر إلا بالنذالة والضن . نلمح ذلك فى قول الطفل الذى خلفوه ونسوه : "لوتحولت الأرض كما يتحول الناس لطلعت الشمس من المغرب " (١١٧).

أما "حكاية الصندوق المغلق" الذى أعطاه الشيخ للمسافر وسأله أن يجعله رفيقه لأنه يحفظه من شرور كثيرة ، فلما نجح المسافر وأحرز ثروة ، وكان له شغف بالنساء ، فسألته إحداهن عما يخفيه فى الصندوق فرفض وغضبت ولكنه لم يستسلم لها . وحاولت أخرى ولم تنجح ، وغضبت الثالثة ولم يستسلم أما الرابعة فقد أفلحت فى استسلامه ، فلما فتح الصندوق لم يجد فيه شيئا . فامتلأت نفسه بالمرارة نحو شيخه القديم ، وراح يجمع حوله الندماء والملهين ، ويستعين بخدمات القوادين حتى انتهى الى الضياع (١١٨). وهكذا يكون الصندوق رمزا للعزيمة والإرادة ، أو صمود الروح وقوتها ، فهى وحدها التى تعصم الإنسان من الزلل والضياع .

وفى "حكاية المدينة التى عبدت الثعابين" رمز لعبادة البشر من يخافونه لامن يحبونه :"إننا نقدس الثعابين لأننا نخافه " . ولهذا نجد كل ما فى المدينة بعيدا عن الصدق ، فأهلها

يكرهونها ويرغبون فى هجرها ، وهى تعيش على الشعارات والأمثال التى لا يتطابق فيها القول مع العمل (١١٩).

ونحس فى "حكاية الأزارقة والأبارقة" رمزا لاختلاف العرب فيما بينهم ، وإيجاد حواجز نفسية لتعميق الخلاف الذى لايوجد له أى أساس (١٢٠).

وفى "حكاية عن شتاء طويل" لم تعرف القرية فى تاريخها المدون شتاء بهذه القسوة ولا بهذا الطول .. كان جو الشتاء حميما دافئا داخل البيوت ، شخص واحد لم يجد فى الشتاء أى مشقة : شاعر القرية .. قال الأجداد والجدات : أمطرت السماء ثلجا قبل خمسين سنة .. استمر الثلج يسقط طول الليل ، الزرع طمرته الثلوج ، والدجاجات عافت الحَبّ ، البهائم هزلت، تجمد الماء فى البئر ، لم تبق شجرة واحدة مثمرة . الشاعر لم يعد يغنى لنفسه ، حتى البيت استسلم للصمت كل من فيه يتحركون كالأشباح . الشاعر يقول : لن نموت من البرد ، لايموت الإنسان إلا من برودة القلب .. انطلق صوته بأجمله غناء فى حياته (١٢١).

إن الأقصوصة - فيما أرى - ترمز للجانب الوجدانى الذى ينبغى أن يبقى مشتعلا فى الإنسان ليقاوم ماديته وضعفه . إن الحس الداخلى بالدفء هو وحده القادر على مقاومة صقيع(الخارج) .

وأقصوصة "فى العيادة" تقدم لنا المريض الذى يحتاج إلى عملية جراحية عاجلة ، وهو لا يملك مالا لإجرائها ، وقد راح يراقب الممرض الأسود الضخم ،ويحسده على ما يتخيله عن حياته ، ويراقب دخول المرضى وصرصارا يتعلق بالمبصقة ، وينتهى من مرئياته وخواطره حين "نظر إلى المبصقة ليبحث عن الصرصار ، ولكن عينيه المتعبتين لم تعثرا على صرصار وحيد بل صراصير كثيرة سوداء " (١٢٢). ولما كان هذا المريض قد ظن فى خواطره أن الصرصار سيموت، وضح الرمز فى أن هذا الفقير المريض وأمثاله ليسوا إلا صراصير فى هذا المجتمع الذى لايرحم .

والرمز فى "السجن الكبير" يشير إلى الحياة ، أما الصاعقة التى تهدم جدرانه فهو الأمل فى غد أكثر إشراقا ، فالحياة تبعث من جديد من تحت أنقاض السجن (١٢٣).

وأعتقد أن الربان الأعمى الذى كان أسطورة كل رجل وامرأة وطفل ، ويتحدثون عن آحواله فى البحر بأعاجيب لايصدقها العقل رمز للقدر (١٢٤).

٣- الوصف التصويرى والواقعية التسجيلية

يبدو واضحا فى فن شكرى عياد بالوصف التصويرى من ناحية ، وجنوحه إلى الواقعية التسجيلية فى بعض أقاصيصه من ناحية أخرى . فنراه فى "رباعية العشق والسأم" يصف بطله وصفا تصويريا مفصلا فيقول : "عيِّنة نقية من الوحش النوردى الأشقرى ، شعره قصير ، محلوق تماما عند القفا والغودين ، الطول لايقل عن ١٩٠سم " (١٢٥).

وليس من الضرورى أن يكون الوصف التصويرى تقريريا ، إذ نجده فى مواضع مختلفة يعبر عن خيال ساخر ، كما فى قوله : "ولكن شعرها الأسود الغليظ الغزير الذى رفعته عموديا مسافة ستة قراريط فوق رأسها ، كان يبدو فى بريقه الوحشى مزيجا فاحشا من الغابة الإفريقية و "السوبر ماركت) " (١٢٦) . ويقول فى صورة وصفية تصويرية أخرى لفراشة : "كان جناحاها المبسوطان أعجوبة فى جمال الألوان ، خطوط زرقاء وذهبية تتعرج وتستقيم ، تدق وتستطيل وتنفرش ، تتجاور وتتباعد ، ثم تعود لتتعايش فى هزة المشتاق " (١٢٧).

وهذا الوصف التصويرى لايخص الشخصيات وحدها ، ولكنه يتناول المكان أيضا ، كما نري على سبيل المثال فى "ميلاد جديد" ، وفى "المعدية" حيث يقول : "كانوا أكثر من عشرين رجلا ينتظرون المعدية ، وكانت عتمة آخر الليل تلتقى بضباب أول النهار فيجثمان على الأرض ، وأشجار الكافور العالية تصفر لرياح الخريف فى حنق أهوج " (١٢٨).

ويعتمد الكاتب اعتمادا كبيرا على التشبيهات فى وصفه التصويرى ، فهو يقول مثلا : "كأن شاربه يتغذى على حساب الوجه " أو " خضرة ذقنه كأنها طحلب على صخرة . ويقول فى أحد مواضع وصفه التصويرى المفصل : "صبى مكوجى يحمل عددا من القمصان الحريرية على خشبته الرقيقة ، ويشرئب بعينيه ليقرأ ، وشيخ أصفر اللون يلبس بذلة باليه ، ويلف عنقه بكوفية ، وقد ترك رأسه حاشراً.وشاب أسود يلبس سترة من مخلفات الجيش وبنطلونا أزرق" (١٢٩).

ومن تشبيهاته الطريفة التى يعتمد عليها فى وصفه التصويرى قوله : "كان أشبه بفرشاة كبيرة السن " (١٣٠)، وقوله : "وانسرب فتحى كسمكة صغيرة فرت من شبكة الصياد "(١٣١)، وقوله : "بدت ساقاه أشبه بصخرتين توأمتين " (١٣٢)، وقوله :"بدت له الحجرة أشبه برسم سريالى متحرك " (١٣٣).

وأبرز نماذج الواقعية التسجيلية تتمثل لنا فى أقصوصة " شخص واحد " التى نجد فيها شخصية التاجر المحافظ على التقاليد ، حتى فى شكل أثاث بيته ، يرحب بزواج ابنته من

وكيل نيابة ، وتحكى القصة إجراءات الخطبة والزواج وطبيعة الاتفاق بين شاب لايملك إلا راتبه ووظيفته المغرية ، والتاجر الثرى والد زوجته [١٣٤].

كذلك نلحظ هذه الواقعية التسجيلية فى "حكاية العاشق الحزين ومحبوبته المتكبرة" [١٣٥]، و "حكاية عاشقين صغيرين مغرورين " [١٣٦]. و "ساعة فراغ " [١٣٧] و "زهور التفاح فى فيرمونت" [١٣٨] و "ميلاد جديد " وغيرها .

٤- فى اللغة

لغة شكرى عياد فى أقاصيصه تتسم بالدقة فى التعبير ، وفيض الدلالة والمرونة فى الحركة بين مستويات مختلفة للتعبير عن الشخصية ، وموازاة اللغة بالعامل النفسى ، وتطويعها فى الحوار من حيث السرعة والتباطؤ .

وقد يستخدم أحيانا لغة غريبة العصر مثل (هميان) [١٣٩] و(أرطاة) و (مرتكهة) و (الغلاصم) و (تبض) [١٤٠]. ولكن ذلك معدود قليل ، فهو فى الأغلب الأعم يجنح إلى السهولة ، ولابأس عنده فى استخدام العامية . وهو بذلك يناقض ما ادعاه الدكتور سيد حامد النساج فى قوله : (لاحظنا أن الكتاب كانوا فى بداية حياتهم الفنية يلجأون إلى العامية ، ويديرون حوار شخوصهم بها تمسكا منهم بواقعية الأداء ، ومحافظة على نقل الشىء كما هو فى حقيقته، لكنا وجدنا أنهم بعد ممارسة طويلة للفن ، ومعاناة شاقة فى حقله ، يرتدون إلى اللغة الفصحى فى الحوار ، إلى جانب محافظتهم عليها فى السرد والوصف والتصوير) [١٤١]. وذلك لأن شكرى لم يوظف العامية فى بداية حياته القصصية فحسب ، بل ظل مؤمنا بأهمية توظيفها فى الحوار طوال فترة مسيرته القصصية .

كذلك يناقض شكرى بلغته ما دعا إليه الدكتور رشاد رشدى فى قوله :(آن لكتابنا أن يدركوا أنهم ليسوا أحرارا فى أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم وتفكر بالعربية الفصحى . فالكاتب الذى يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بغير اللغة التى تفكر وتتكلم بها فى الحياة يهدم من أساسها الواقعية) [١٤٢] . فالمضاهاة الواقعية التى يدعو إليها رشاد رشدى ليست من الفن فى شىء ، والكاتب قادر على أداء مستويات لغوية مختلفة .

ونجد شكرى عياد متزنا فى استخدامه العامية فى الحوار فى مثل قوله : " بس تعالى " و "أي بلد حدقتك علينا " [١٤٤] و "تشيلها " و " شيال " و "لِسّه " [١٤٥]، وتوظيفه أنشودة عامية لشحاذ :

صاحب الفرج موجود يأ ا أم العواجز

جـانـا الـفـرج ويـا الـوزيـر[١٤٦]

وزجلا شعبيا لبيرم التونسى : لما كل عرق يحن فى المدموازيل جوزفين[١٤٧] وتشتبه أحيانا العامية بالفصحى كما فى قوله : "باخت أمامها سخريتى " [١٤٨]. إذ تحتمل المعنى العامى المعروف ، كما تحتمل المعنى الفصيح أى خمدت .

وفى مواضع قليلة يستخدم شكرى العامية فى السرد كقوله : "زَنّأ السرير " و " جلس الثلاثة فى أوضة الكتب " [١٤٩].

ونراه فى "حكايات الأقدمين " يستخدم أساليب فيها "نكهة القدم والأسطورة ، بما فى ذلك الألفاظ والسجع وطريقة الراوى الشعبى .

وفى مواضع مختلفة يستخدم لغة إيحائية كقوله : "حتى رأوا وجهها يتورد وعينيها تلمعان"[١٥٠] . وذلك للدلالة على وقوعها فى الحب ومتعتها به كما أخذ يكرر جملة "لم يكن أحد من أهل القرية يرتاب فى أمرهما " أربع مرات للدلالة على وجود ما يريب حقا فى هذه العلاقة الآثمة بين المرأة ذات الزوج المشلول وعشيقهما الذى أحبه [١٥١].

وقد يضاهى لغة المتحدث من الناحية الصوتية لإدراك ذروة الواقعية ، فهو يحكى حديث فتاة تتصنع الرقة فيجعلها تقول "مس دروری ، ويعنى "ضرورى ، ويحكى على لسان الشيخ عبد الصمد الأخنف قوله " اتغضن" بدلا من (اتفضل) ، وغير ذلك [١٥٢]. ويحكى نطق الأمين للفظ (الدكتور) فيقول (الدكطور) [١٥٣].

حتى هذه العرافة الأجنبية التى لم تكن تحسن الإنجليزية كانت تعنى Bottle أى زجاجة، بينما تنطقها Battle أى معركة [١٥٤].

ويوظف الكاتب فى مواضع كثيرة اللغة توظيفا تصويريا للموقف فهو يقول "كان كل شىء يبدو صارما متجهما ،حتى هواء الخريف المتأخر يبدو حزينا مقهورا ، وكأنه يحبس دمعه"[١٥٥] وهو يصور حال الشعب إزاء قهر حاكميه فى وزارة ظالمة .

عاشرا : لمحات نقدية

لاشك فى اختلاف نظرة النقاد إلى العمل الأدبى الواحد ، بل قد يصل هذا الاختلاف إلى حد التناقض . فما أراه سموا فى العمل الفنى قديراه غيرى انحدارا ، والعمل الأدبى الجيد

يثير شهية النقاد ، ويفتح الطريق أمامهم لرصد ظواهر يسمرنها سلبية أحيانا ، أو أضطرابا في رؤية الكاتب ، أو قصورا في أدواته .

ولاشك أن من تمام تجربة الكتابة النقدية التي مارستها في قراءتي للإبداع القصصي عند شكري عياد أن أرصد بعض ما أراه من ظواهر سلبية في فنه وأولها التقريرية التي نستشهد لها بأقصوصة "كهف الأخيار" التي تبدو كأقصوصة علمية كتبت لتفسر رجزا أورده الهمداني في كتابه (صفة جزيرة العرب) ، وهي زاخرة بالنظريات والفلسفيات التي تخلخل بناءها الأسطوري كما أنها تمتد حتى يقرب أن يكون طولها نصف قدر المجموعة كلها : وهذا يحتاج إلى مناقشة الفرق بين الأقصوصة والقصة ، ولا أرى ذلك ذلك مناسبا في هذا المكان ، وإن كان الطول وحده لايشكل فارقا رئيسا بين النوعين . ومن هذه الظواهر السلبية الاستطراد الذي لا أرى له مكانا في الأقصوصة ، كاستطراده إلى الحديث عن مسألة لغوية في "حكاية عاشقين صغيرين مغرورين "(١٥٦) .

ومن ذلك كثرة التفصيلات كاسترساله في وصف سوء الأداة الحكومية في "ميلاد جديد" ، ونتيجة لذلك نحس بطء الإيقاع في الأقصوصة .

ومن ذلك تدخل القاص بأفكاره في بعض المواضع ، ووضعه أحكاماً تقريرية في بعض الأحيان ، كقوله : لا أرى في الإنسان فضيلة أعظم من التعاطف والحب والسلام " (١٥٧)، وقوله : "العنصرية شيء دنيء " (١٥٨)، وقوله : "هذا هو الأدب الذي كنا نبحث عنه ... الخ وقوله : "استمر يتعامل معهم بأبيقورية ظاهرة وكلبية باطنة " (١٦٠).

وتأتي بعض العبارات غير منسجمة مع طابع القصة القصيرة مثل قوله : "بعد شهر من الأحداث السابقة " (١٦١).

ولكن هذه الظواهر اليسيرة التي قد تختلف النظرة إليها من النقاد لاتعني شيئا كثيرا في فن الأقصوصة عند شكري عياد فابداعه فيه يدل على موهبة أصيلة تعجب القارىء فكرا وإحساسا وتهيىء له مكانا متميزا بين كتاب القصة القصيرة ، لافي العالم العربي فحسب ، بل في الآداب العالمية .

الهوامش

١- أعارض بقوة من قال إن القصص هو الجانب غير المنظور فى شخصية شكرى عياد ، هو الفكر الذى لا يطلع عليه أحدا ، هو الباطن الذى يستره .

٢- القصة الحديثة فى أمريكا - فردريك هوفمان - ترجمة بكر عباس - نشر دار الثقافة - بيروت ١٩٦١ : ٢٨١ . وقد أشار إلى هذه الحقيقة فى أكثر من موضع "برنار ديفوتو فى كتابه (عالم القصة) ترجمتى ونشر عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ .

٣- مجموعة (ميلاد جديد) .

٤- نحو رواية جديدة -آلان روب جرييه-ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى- نشر دار المعارف بمصر:١٢٩

٥- أنظر مقدمة مجموعة (ميلاد جديد) .

٦- منشورات فى مجموعة (طريق الجامعة) .

٧- أعدت نشره فى كتابى (مقالات فى النقد الأدبى) - نشر دار القلم ١٩٦٤ ، ثم نشر دار العلوم بالرياض ١٩٨٣ .

٨- أنظر : الرؤيا المقيدة .

٩- نفسه .

١٠- القصة القصيرة فى مصر .

١١- نفسه .

١٢- نفسه .

١٣- نفسه .

١٤- تجارب فى الأدب والنقد - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ .

١٥- من مجموعته (ميلاد جديد) .

١٦- القصة الحديثة فى أمريكا : فردريك هوفمان .

١٧- كهف الأخيار .

١٨- رباعيات .

١٩- المجموعة نفسها .

٢٠- حكايات الأقدمين .

٢١- كهف الأخيار : ٨٩ .

٢٢- نفسه : ١٠٣ .

٢٣- زوجتى الرقيقة الجميلة .

٢٤- رباعيات .

٢٥- حكايات الأقدمين : ١١٦ .

٢٦- طريق الجامعة .

٢٧- نفسه .

٢٨- حكاية المدنية التى عبدت الثعابين فى مجموعة حكايات الأقدمين .

٢٩- حكايات الزقدمين .

٣٠- كهف الأخيار .

٣١- نفسه .

٣٢- ميلاد جديد .

٣٣- طريق الجامعة .

٣٤- نفسه .

٣٥- حكاية عاشقين صغيرين مغرورين - حكايات الأقدمين .

٣٦- طريق الجامعة .

٣٧- المكنة - زوجتى الرقيقة الجميلة .

٣٨- شخص واحد - طريق الجامعة .

٣٩- غروب الشمس - طريق الجامعة .

٤٠- الناس والعيون - طريق الجامعة .

٤١- حكاية العاشق الحزين ومحبوبته المتكبرة - حكايات الأقدمين .

٤٢- المطارد - زوجتى الرقيقة الجميلة .

٤٣- أربعة ريالات - زوجتى الرقيقة الجميلة .

٤٥- رباعية العشق والسأم - رباعيات .

٤٦- الخطيئة -كهف الأخيار .

٤٧- حكاية الصندوق المغلق - حكايات الأقدمين .

٤٨- حكاية التاجر صاحب القرد - حكايات الأقدمين .

٤٩- حكايات الأقدمين .

٥٠- الكوالينى - ميلاد جديد .

٥١- جمال - ميلاد جديد .

٥٢- كهف الأخيار .

٥٣- الخطيئة - كهف الأخيار .

٥٤- حكايات الأقدمين .

٥٥- حكاية التاجر صاحب القرد - حكايات الزقدمين .

٥٦- حكاية الربان الأعمى - حكايات الأقدمين .

٥٧- حكاية التاجر صاحب القرد - حكايات الأقدمين .

٥٨- انظر على سبيل المثال "حكاية عن شتاء طويل" - حكايات الأقدمين .

٥٩- انظر "رباعية للزيام الآتية " - رباعيات .

٦٠- رباعية الزمن الميت - رباعيات .

٦١- حكاية الملك الشحاذ - حكايات الأقدمين .

٦٢- حكاية التاجر صاحب القرد - حكايات الأقدمين

٦٣- رباعية العشق والسأم - حكايات الأقدمين .

٦٤- طريق الجامعة .

٦٥- أحلام - طريق الجامعة .

٦٦- رباعية للأيام الآتية .

٦٧- زوجتى الرقيقة الجميلة .

٦٨- المكنة - زوجتى الرقيقة الجميلة .

٦٩- انتصار - زوجتى الرقيقة الجميلة .

٧٠- ميلاد جديد .

٧١- نفسه .

٧٢- دستويفسكي والسكير - ميلاد جديد .

٧٣- الثأر - طريق الجامعة .

٧٤- صديق قديم - طريق الجامعة .

٧٥- بسمة - طريق الجامعة .

٧٦- كهف الأخيار .

٧٧- نفسه .

٧٨- حكاية الإنسان - حكايات الأقدمين .

٧٩- حكايات الأقدمين .

٨٠-كهف الأخيار .

٨١- كهف الأخيار .

٨٢- من أنت - كهف الأخيار .

٨٣- المسافر - كهف الأخيار .

٨٤- ميلاد جديد .

٨٥- ليلة - ميلاد جديد .

٨٦- الغائب - ميلاد جديد .

٨٧- الناس والعيون - طريق الجامعة .

٨٨- مقدمة حكايات الأقدمين .

٨٩- حكايات الأقدمين .

٩٠- حكايات الأقدمين .

٩١- نفسه .

٩٢- نفسه .

٩٣- نفسه .

٩٤- كهف الأخيار .

٩٥- حكاية الملك الشحاذ - حكايات الأقدمين .

٩٦- زوجتى الرقيقة الجميلة .

٩٧- نفسه .

٩٨- زوجتى الرقيقة الجميلة .

٩٩- نفسه .

١٠٠- النهاية - ميلاد جديد .

١٠١- انتصار - زوجتى الرقيقة الجميلة .

١٠٢- ميلاد جديد .

١٠٣- الثعابين - طريق الجامعة .

١٠٤- ساعة فراغ - زوجتى الرقيقة الجميلة .

١٠٥- الكرالينى - ميلاد جديد .

١٠٦- كهف الأخيار .

١٠٧- زوجتى الرقيقة الجميلة .

١٠٨- رباعيات .

١٠٩- كهف الأخيار .

١١٠- أربعة ريالات - زوجتى الرقيقة الجميلة .

١١١- نفسه .

١١٢- ميلاد جديد .

١١٣- نفسه .

١١٤- زوجتى الرقيقة الجميلة .

١١٥- رباعيات .

١١٦- نفسه .

١١٧- رباعيات .

١١٨- حكايات الأدمين .

١١٩- نفسه .

١٢٠- نفسه .

١٢١- نفسه .

١٢٢- ميلاد جديد .

١٢٣- طريق الجامعة .

١٢٤- حكايات الريان الأعمى - حكايات الأقدمين .

١٢٥- رباعيات .

١٢٦- نفسه .

١٢٧- رباعية للأيام الآتية - رباعيات .

١٢٨- ميلاد جديد .

١٢٩- المكافأة - ميلاد جديد .

١٣٠- الكوالينى - ميلاد جديد .

١٣١- ليلة - ميلاد جديد .

١٣٢- الغائب - ميلاد جديد .

١٣٣- فى العيادة - ميلاد جديد .

١٣٤- طريق الجامعة .

١٣٥- حكايات الأقدمين .

١٣٦- نفسها .

١٣٧- زوجتى الرقيقة الجميلة .

١٣٨- نفسه .

١٣٩- حكاية التاجر صاحب القرد - حكايات الأقدمين .

١٤٠- كل هذه الألفاظ فى "سمر إفريقى " - كهف الأخيار .

١٤١- تطور فن القصة القصيرة فى مصر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨ :٣٨٩

١٤٢- فن القصة القصيرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٩ : ١١٧ .

١٤٣- رباعية العشق والسأم - رباعيات .

١٤٤- حكاية الملك الشحاذ - حكايات الأقدمين .

١٤٥- كلا في زوجتي الرقيقة الجميلة .

١٤٦- زيارة - ميلاد جديد .

١٤٧- رباعية العنف والعمى - رباعيات .

١٤٨- كهف الأخيار .

١٤٩- زيارة - ميلاد جديدة .

١٥٠- الخطيئة - كهف الأخيار .

١٥١- نفسه .

١٥٢- البلد - طريق الجامعة .

١٥٣- المكنة - زوجتي الرقيقة الجميلة .

١٥٤- الحجرة - الخلفية - طريق الجامعة .

١٥٥- النهاية - ميلاد جديد .

١٥٦- حكايات الأقدمين .

١٥٧- المكافأة - ميلاد جديد .

١٥٨- شباب - ميلاد جديد .

١٥٩- رباعية العنف والعمى - رباعيات .

١٦٠- رباعية العنف والعمى - رباعيات .

١٦١- رباعية للأيام الآتية - رباعيات .

نشـأة الشعـر العربـى
وتطـوره فـى الجاهليـة
(قضايا وأفكار)

ناصر الدين الأسد

-١-

البحث في نشأة الشعر الجاهلي وأوّليّاته كالبحث في نشأة اللغة العربية نفسها وبدايتها ، فقد وصلا إلينا كلاهما على الصورة التي عرفناهما عليها في الجاهلية الأخيرة . فاذا كانت تلك الصورة هي البدء والنشأة ، فانها لا شك مخالفة لسنن الحياة وطبائع الأشياء . إذ إن الاكتمال لا يكون إلا بعد مراحل من التطور تبدأ بالضعف والنقص ، وتتعرض للوهن . وإن لم تكن هذه الصورة هي البدء فما هي المراحل والصور التي سبقتها ؟ وكيف يتأتى لنا أن نعرفها ، وأين نستطيع أن نتلمّسها ؟

وإذا كان البحث في أوليات الأمور – شأنه شأن سائر البحث العلمي النظري – يحتاج إلى نصوص يعتمد عليها الباحث ، ويمحصها ، ويفاضل بينها ، ويستخلص منها نتائجه ، فانه يختلف بذلك عن الباحث العلمي في الموضوعات التي تطوّرت ثم استقرت بعد أن تجاوزت مرحلة النشأة الأولى . فغالبا ما تكون النصوص والروايات والمعلومات متوافرة عن هذه الموضوعات ، فتمكّن الباحث من تمحيص الأخبار ، وتغليب نص على آخر أو رواية على غيرها والتدرج من خلال ما لديه من معلومات إلى الوصول إلى نتائج وأحكام . على حين تكون نشأة الأشياء ملفوفة بكثير من الغموض ، وغالبا ما تعوزها النصوص والمعلومات الكافية . ثم إن البحث العلمي النظري يختلف عن البحث العلمي التجريبي الذي يستطيع الباحث فيه أن يتثبت منه ، ويقيم عليه البرهان ، باعادة التجربة ، بعد أن يوفر لها الظروف والشروط نفسها . وحين يفتقد الباحث النصوص ، ولا تسعفه التجربة ، فانه يلجأ إلى الظن الذي لا يغني من الحق شيئاً ، إلا إذا ساندته افتراضات واستنتاجات وترجيحات من حالات مشابهة ، وإن لم تكن بالضرورة مطابقة ، عند الأمم نفسها ، أو عند شعوب وأمم أخرى في بيئات متقاربة . والأخذ بالتشابه بين هذه الحالات ليس مأموناً دائماً ، ولا بد من الحذر والحيطة في إصدار الأحكام ، بتقليب الحالات على جوانبها المتعددة لرؤية وجوه الاختلاف والافتراض التي قد تختفي وراء وجوه الائتلاف والاتفاق .

ومع ذلك فان مخاطر الطريق تغرى بركوب الخطر وكشف المجاهل .وما البحث العلمى إلا ضرب من المخاطرة والمجازفة . ولذلك كثر الباحثون والكاتبون عن أوليه الشعر العربى ونشأته : بعلم ، وبشبه علم ، وبغير علم . وطال حديثهم وقلت نتيجته وفائدته ، أو كما قال البيرونى : " طَوَّلْتُ فى الحِكاية وإن نَزرتْ عائدتُها " (١) .

فاذا كان ذلك كذلك ، وكان البحث عن نشأة الشعر العربى ، ونماذجه الأولى ، وتطوره إلى أن وصل إلينا فى صورته التى عرفناها فى الشعر الجاهلى الذى بين أيدينا و نوعاً من الضرب فى التيه ، فانّ من الطبيعى ألا يطمع الباحث الجاد ، فى الوصول إلى صورة متكاملة لنشأة الشعر العربى ، ولا إلى سلسلة متماسكة من نماذجه الأولى وتطورها . وربما كان قُصارى جهد هذه الباحث الجاد أن يتناول قضايا وأفكار متفرقة ، يقف عندها متأنيًا ، يعرض ما قيل من أقوال ، ويمحّص ما جاء عنها من آراء وروايات ، ويردُّها إلى أصولها ومصادرها وأصحابها الأولين ، ويحاكمها ، فيحكم لها أو عليها ، بما فيها من صحة الدليل النقلى ، وقوة الدليل العقلى . عسى أن تكون هذه القضايا والأفكار معالم على الطريق تهدى بعض السالكين ، فتحفزهم إلى مواصلة السير واستكماله ، أو تصدهم عنه وتدعوهم إلى النكوص .

-٢-

وموضوع القضية الأولى هو : تأثُّر العرب بغيرهم فى نشأة شعرهم ، وأَخْذُهم بحور هذا الشعر وأوزانه وموسيقاه عن أمم أخرى . وهى قضية تدور حول نفسها بين كتابين عربيين ، ومجموعة من أراء المستشرقين . أما الكتابان فأولهما " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " (٢) للدكتور عبد الله الطيب وثانيهما كتاب " بدايات الشعر العربى بين الكمّ والكيف " (٣) للدكتور محمد عونى عبد الرؤوف وأما مجموعة آراء المستشرقين فهى مبثوثة فى الكتاب الثانى مع الإشارة فيه إلى مصادرها .

ويبدأ تفصيل القضية عند الدكتور عبد الله الطيب بقوله : (٤) " ذكرنا ستة أطوار (٥) رجحنا أنها هى المراحل التى مرّ بها نظم الكلام العربى من الموازنة اللفظية إلى الصياغة البحرية القافوية المحكمة . وبين هذه المراحل مرحلة مهمة جداً لم نُطِلِ الوقوف عندها . . . هى المرحلة الخامسة التى انتقل أسلوب النظم فيها من السجع الموزون إلى التسميط المحكم ، وقد قلنا عنها فى حديثنا السابق : إن الناظم بعد أن عرف الأسجاع الموزونة اهتدى إلى أولى

خطوات الوزن الرصين ، وما هو إلا قليل حتى جَعَل يَعْمد إلى التسميط ، كلّما جاء بأسجاع ثلاثة متوازنة أتبعها سجعة تخالفها وتوافق أخرى تقع فى موقعها بعد ثلاثة أقسام مسجوعة تالية . وليس لدينا من هذا النوع شيء نستشهد به ، ولكن لدينا أشعاراً تحمل آثاره قوية واضحة . . . " .

فالمؤلف فى هذه الفقرة يذهب إلى نشأة الأوزان عند العرب مرّت بمراحل متدرجة ، رأى أنها ستّ مراحل ، وقف عند أربع منها وقفات متأنية واضحة واستشهد عليها بما يشير إليها ويوضحها ، ولكنه خطف وقفته عند المرحلة الخامسة خطفًا ، ولم يجد ما يستشهد عليها به ، وسيذكر فى الفقرة التالية أن هذه المرحلة تمثل " حلقة مفقودة فى تطور النظم العربى " .

والجو العام لحديث المؤلف يوحى بأن هذه المرحلة كانت نموا داخلياً فى وجدان الأمة العربية ، وتطوراً ذاتياً فى ذوقها ، ومما يوحى بهذا الجو قولهُ : إن الناظم بعد أن عرف الأسجاع الموزونة " اهتدى إلى أولى خطوات الوزن الرصين " . وهذا كله يجعل نشأة الشعر العربى وتطُوره صيغه وأوزانه وموسيقاه نشأة عربية أصيلة وتطوراً داخليا ذاتياً .

ولكن المؤلف لا يلبث أن يمضى قائلا (٦) : " ولعل القارىء يكون قد حدس من كلامنا هذا أن المرحلة الخامسة تمثل حلقة مفقودة فى تطور النظم العربى ، يمكننا أن نستدل عليها بما وصلنا بعدها من شعر هُذَيل والخنساء وبعض تقسيمات امرىء القيس . . . وهنا نتساءل : هل هذه المرحلة الخامسة المفقودة التى تدل عليها هذه الشواهد ، جاءت طبيعية سليقية ، تدعوها سجية التوازن التى لا تفارق السجع والمزاوجة . . ؟ ربما يميل بنا الظن بادىء الرأى إلى القول بأن الفطرة السليمة ، وطبيعة التكافؤ فى السجع والازدواج ، هما اللتان مكنتنا من كل هذا . ولكنا نسأل بعد : لماذا لم تفعل الفطرة السليمة مثل هذا الفعل فى اللغة العبرية القديمة ، التى نزلت بها التوراة فى الدهر الأول ، ولماذا كان أسلوب المزامير ، والأناشيد العبرية ، والأحاديث الإنجيلية الرفيعة التى تحدث بها المسيح ، كل ذلك مبنياً على أسلوب الموازنة ، وليس فيه شيء من الأعاريض ؟ أليست اللغة العبرية التى نزلت بها التوراة والآرامية التى تكلم بها عيسى كلتاهما من أخوات العربية وتشبهانها شَبَهاً عظيماً ؟ فلماذا إذن لم تَهْتديا بالفطرة إلى ما اهتدت إليه العربية أو إلى شيء شبيه به ؟ " .

ولا ندرى كيف ذهب المؤلف (٧) الفاضل إلى هذا الحكم القاطع حين قال إن الفطرة السليمة لم تفعل مثل هذا الفعل فى اللغة العبرية القديمة . . . إلى آخر ما ذكره عن أسلوب المزامير والأناشيد العبرية والأحاديث الإنجيلية ، وعن خلو اللغة العبرية القديمة من الأعاريض ، فى حين أشار فى الحاشية إلى آراء تخالف هذا الرأى وتذهب إلى غيره (٨) ؟ ولو سلمنا معه بأن اللغة العبرية واللغة الآرامية قد خلتا من الأعاريض ولم تَهْدِهما الفطرة السليمة إليها ، فهل حتم على العربية أن تكون كما كانتا – ولو أنهما أختان لها كما قال – وأن تعجز عن الوصول إلى النظم العروضى بهدى الفطرة ؟ .

وربما كان كل ذلك مقدمة مهد بها المؤلف بين يَدَىْ ما أراد أن يصل إليه من قوله : إن اللغة العربية " تعرضت من عوامل التطور لما لم تتعرض له أخواتها ، ولعل أهم هذه العوامل جميعاً أن يكون اقتباسها الوزن – فى صيغة بدائية – من فارس ، أو من الشعر اليونانى، من طريق آثاره التى تركها فى الأدب الفارسى بعد غزوة الإسكندر . . . " (٩) .

وكأنما أدرك المؤلف – وهو اللبيب اللماح – ما بين أجزاء كلامه من تباعد فقال بِعَقِب ما سبق (١٠) : " ولا يهولنك هذا الحدس فتطالبنى بالدليل النقلى ، فأنا لا أزعم أن بعض العرب الأولين اطلعوا على " أوميروس " فى كتاب إغريقى ، أو زبروا صحيفة مما خلّفه دارا وقمبيز ، وإنما أَلْتَفِتُ إلى هذه الطريقة المحكمة من العروض والقافية ، التى سلكها العرب ، فأعجز أن أقتنع بأن الفطرة السليمة وحدها هى التى طورتها من الموازنة والازدواج إلى هذا القدر العظيم من الأحكام الذى يعتمد على كم المقطع ورنّته ، لا مقابلة التركيب بالتركيب كما هى حال النظم فى العبرية القديمة . ثم أنظر فى حال الأمم القديمة فأجد الإغريق هم قد أحكموا الشعر فى الزمان الغابر ، مثل إحكام العرب (وأكثر من إحكامهم فى رأى النقاد الفرنجة) وقد عرفوا الوزن المقطعى الكمى : سُداسياً وغير سُداسى، وعليه بنوا روائعهم فى الملاحم والمسرحيات ، هكذا يخبرنا النقاد الإنجليز الذين درسوا الإغريقية عندما يعرضون لتحليل الوزن عند شعرائهم امثال : شكسبير ومارلو وبوب . وهؤلاء الإغريق قد فتحوا الدنيا فى عهد الإسكندر ، وأثروا أعظم تأثير فى الفرس من جهة دولتهم التى شادوها فى بلاد ما وراء النهر (أ) ثم جاء الرومان أولو الملك الواسع فنشروا علم يونان فى كل مكان، وأنت تعلم أن حدود دولتهم كانت عند الفرات وبادية الشام ، وأن سفنهم كانت تصل إلى بلاد اليمن وحضرموت ، ثم بعد تصدع دولة الرومان القديمة ونهوض بيزنطة بالمشرق استحكم الاتصال بين الإغريق والفرس . وكلا المدنيتين الإغريقية والفارسية (التى تأثرت بها) كانتا

تتاخمان بلاد العرب . . . . ولا يفوت الأستاذ توينبى - وهو يقص علينا أمر الرومان واليونان - أن يذكر أن مدنياتهم قد أرسلت إشعاعات قوية وصلت إلى أعماق الجزيرة العربية . . . فهل تستبعد إذن أيها القارىء الكريم أن يكون الوزن المحكم من بعض ما وصل من إشعاعات المدنية الإغريقية الفارسية ؟ ألا تجد أن الغة السريانية قد استعملت الوزن المقطعى بسيطاً بلا كم ، وهو شىء لم يكن معروفا فى أمها الآرامية ؟ أليس فى قوة اتصال السريان بالحضارة الإغريقية ما يشرح سر هذا الوزن المقطعى الدخيل ؟ وإذن نرى أن إشعاع الإغريق قد أصاب السريان فأثر فيهم هذا التأثير ، ألا يجوز أن يكون قد أصاب العرب فأثر فيهم تأثيراً أقوى عن طريق المدنية الفارسية ؟ " .

ولا يقف المؤلف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى حديث طويل بعده يدور كله على هذه المعانى غير المترابطة ، دون أن يقدم دليلاً ، أو ترجيحاً ، أو مثلاً حقيقياً تاريخياً ، على ما يقول . وإنما كلامه كله - كما رأيت - أسئلة تقوم على : " فهل تستبعد أن " أو " ألا تجد أن " أو " ألا يجوز أن " وأضرابها مما تحتمل الشىء ونقيضه . وقديما قالوا إن الدليل إذا تطرق إليه الاحتمال بَطَل به الاستدلال . ثم استرجع قوله : " وإنما ألتفت إلى هذه الطريقة المحكمة من العروض والقافية التى سلكها العرب فأعجز أن أقتنع بأن الفطرة السليمة وحدها هى التى طورتها . . . إلى هذا القدر العظيم من الاحكام . . . ثم أنظر فى حال الأمم القديمة فأجد الإغريق هم قد أحكموا الشعر فى الزمان الغابر مثل إحكام العرب . . . ولا يفوت الأستاذ توينبى - وهو يقص علينا أمر الرومان واليونان - أن يذكر أن مدنياتهم قد أرسلت إشعاعات قوية وصلت إلى أعماق الجزيرة العربية . . . فهل تستبعد إذن أيها القارىء الكريم أن يكون الوزن المحكم من بعض ما وصل من إشعاعات المدنية الإغريقية الفارسية ؟ " استرجع مثل هذا القول وتأمله تجد أن الكلام أبعد شىء عن مناهج البحث العلمى وطرق الاستدلال والاستنتاج . وقد احتاط المؤلف فى البداية فأهاب بنا ألا نطالبه بالدليل النقلى ، فأوهمنا بذلك أنه جاء بالدليل العقلى ، فلما ظهر له - بعد طول تطواف - أنه لم يجىء بشىء استدرك - على استتار - فى حاشية الصفحة بقوله (١١) : " لا يسبقن إلى وهمك يل سيدى أنى أريد أن العرب تأثروا بالفرس ، الذين تأثروا بالسريان ، الذين تأثروا بالإغريق (!) فهذا حدس بعيد (!) ثم إن السريان لم يزدهرأمرهم بالرها إلا فى القرن السادس الميلادى وفى القرن عاش امرؤ القيس وعاش قبله المهلهل وجماعة من شعراء ربيعة . فلا بد أن يكون تطور النظم العربى ودخول الوزن المقطعى الكمى الإغريقى سرى فأصاب أطرافاً من

الآرامية أدت إلى الوزن المقطعى السريانى ، وأصاب أطرافاً من العربية ، فأدى إلى الأعاريض العربية المحكمة . وليس الأمر ضربة لازب أن يحدث الإشعاع الإغريقى فى جميع اللغات السامية أثراً واحداً ، فهى تتفاوت فى الجودة والرصانة والقابلية للنماء " .

ومع كل هذه الافتراضات والاحتمالات والتساؤلات فانه ينتهى إلى يقين – فى رأيه – فيقول (١٢) : " وقد كان أهل شرق الجزيرة العربية ، من قبائل ربيعة وتميم وإياد ، هم أول من نقل الوزن عن فارس – فيما أرى – لقربهم منها ، واحتكاكهم بها ، وقلة تحفظهم فى الآخذ عن مدنيتها ، والمحاكاة لها ما استطاعوا . كما قد كان أهل الحجاز هم آخر من استعمل الوزن، وإنما أخذوه من جيرانهم من المجموعة التميمية . . . " .

وقد يكون من المفيد هنا أن نشير إلى اثنين من كبار المستشرقين الانجليز ، هما : إدواردج . براون Browne فى مقالته " مصادر دو لتشاه " (١٣) وهنرى جورج فارمر Hen-ry George Farmar فى كتابه " تاريخ الموسيقى العربية (١٤) " فقد ذهبا إلى أن الفرس لم يعرفوا العروض فى العصر الجاهلى ولا فى صدر الاسلام .

وكذلك قد يكون من المفيد أن نشير إلى ما ذكره المطران غريغوريوس بولس بهنام ، مطران الموصل وتوابعها فى قوله (١٥) : " كما أن الشعراء السريان فى المئة التاسعة (القرن الثالث الهجرى) استمدوا فكرة القافية من الشعر العربى وأدخلوها فى شعرهم الذى كان مجرداً منها على الإطلاق . وأول من تنبه إلى ذلك الراهب أنطون التكريتى الفصيح – من نوابغ المئة التاسعة ومن أعلام الأمة السريانية فى الرّعيل الأول . ومع معرفته أن القافية فى الشعر فكرة عربية لم يَرَ غضاضة على لغته التى أعجب بها وكافح فى سبيل كرامتها أن تستمدّها منها " .

ومهما يكن من أمر فليس لأحد من سبيل إلى مناقشة هذا الكلام كله – الذى تضمنه كتاب المرشد – من أول ما ذكرنا منه إلى أخره ، فهو مجموعة ظنون واحتمالات وآراء شخصية . وإنما تناقش الأدلة والاستنتاجات المرتبطة بمقدمات محصة أو يمكن فحصها وتمحيصها .أما الظنون فهى أشبه بالجمل الإنشائية التى لا يقال فيها صدق قائلها أو كذب.

وكنت قد ذكرت شيئاً من هذا للصديق المؤلف حين كنا فى المدينة المنورة فى شهر جمادى الآخرة سنة ١٤٠٩ هـ (يناير ١٩٨٩ م) فلم يمهلنى حتى أكمل حديثى ، بل بادر إلى القول إنه رجع عن تلك الآراء كلها فى أول الجزء الثالث من كتابه . وذهب إلى أكثر من ذلك حين

ذكر أنه أصبح يرى أن الإغريق هم الذين تأثروا بالعرب وأخذوا عنهم أشياء ، واستدل على ذلك بأسماء الخيل وأعضائها التى ذكرها بعض شعراء الإغريق القدماء ومنهم أوميروس أو هومر ، فهى كلمات عربية الأصل ، وأشار إلى دراسات لبعض المستشرقين فى هذا المجال .

وشاع فى نفسى كثير من الرضا ، فمن عادة العلماء أن يراجعوا آراءهم : فيكبحوا ما جمح منها ، ويسددوا ما طاش ، ويقوموا ما اعوج . وعبد الله الطيب عالم عالم ، وهو حقيق أن يفعل ذلك .

ولكنى حين عدت إلى الجزء الثالث وجدته يقول (١٦) : " سبقت القصيدة العربية أطوار من النمو فيما نرى . ويبدو لى أن الشعر قبلها كان يدور أول أمره على موازنة الالفاظ ومقابلة المعانى فى تراكيب يخالطها شىء من الإيقاع ، على نحو قريب مما فى العبرانية . وليس بأيدينا شىء من أمثلة هذا الضرب . وعسى أن تكون الأمثال القديمة الخالية من السجع قد حُذيت على نماذج منه ، أو لعلها بعض بقاياه وآثاره . نحو قولهم :

الـــرأى نائـــم والهـــوى يقظـــان

وقولهم : يـــداك أوكتـــا وفـــوك نفـــخ "

ثم ينتقل بعد ذلك إلى المرحلة الثانية فيقول (١٧) : " ثم يبدو أن أسلوب الموازنة والمقابلة دخلته ألوان من طلب التقفية من طريقى السجع والازدواج . . . ولعل سجع الكهان بعض ما بقى من أمثلة هذا الأسلوب . . . " .

أما المرحلة الثالثة فيصفها بقوله (١٨) : " ثم يخيل إلى أن طور الأسجاع استمر زمناً طويلاً ثم دخله الوزن بفجاءة . وربما كان ذلك تحت تأثير أغانى الحيرة وما حولها . وقد بسطت رأيى فى هذا المعنى فى الجزء الثانى فليرجع إليه . وما ذكرته هناك أن غناء الحيرة - فارسياً كان أو غيره - ربما سبق له أن تأثر بأوزان الشعر اليونانى فيكون الوزن العربى ، على هذا القول ، مقتبساً فى أصله من جذوة يونانية (!) . وأريد هنا أن أقيد هذا القول بنوع من الاحتراس أراه ضرورياً جداً ، وهو أنى لا أرى الوزن العربى قد كان أخذاً بحتًا واقتباسا صرفا من أوزان اليونانية ، أو من النماذج التى حُذيت عليها فى الغناء الفارسى القديم أو غيره (!!) ولكن الراجح فى حدسى أن سماع الغناء المحذو على أوزان يونان أو أوزان مقتبسة من أصول يونانية ، وقع فى نفوس بعض أذكياء العرب موقعاً جعلهم يخترعون مبادىء البحور اختراعًا " تلقائياً " مفاجئاً . وقل إن سماعهم لغناء القيان المحذّو على أوزان يونان

أثارهم وأحدث فى أنفسهم إلهامًا ، فأشرقت حقيقة " البحور " عليهم بغتة ، فأخذوا فى مسالكها أيما أخذ " .

ولا شك فى أن المؤلف يريد بهذا الكلام أن يقول شيئاً ، ولكن مناحى الكلام كانت قد سدت من بين يديه ومن خلفه بهذه السدود اليونانية والفارسية ، ثم العبرانية ، التى جعلت خطوه يصطدم بها ويتعثر فى أغلامها ، فلا ينعتق من قيد إلا ليقع فى قيد . ولا يبدو أنه ترك ما ذهب إليه فى الجزء الثانى من كتابه ، ولا أنه خالف عن آرائه التى أوردها فيه ، حين قال فى الجزء الثالث : " لا أرى الوزن العربى قد كان أخذاً بحتاً واقتباساً صرفاً من أوزان اليونانية " ولا حين قال : " إن سماع الغناء المحذو على أوزان يونان أو أوزان مقتبسة من أصول يونانية . . . جعلهم يخترعون مبادىء البحور اختراعاً تلقائياً مفاجئاً . . " فهذا كلام يؤكد سابقه وإن لم يكن فيه وضوحه .

وقد يكون من المفيد هنا أيضاً - فى معرض حديث المؤلف عن الحيرة والغناء فيها وتأثر أوزان الشعر العربى بذلك كله - أن أشير إلى ما ذكره المستشرق الإنجليزى هنرى جورج فارمر فى كتابه عن تاريخ الموسيقى العربية من قوله (١٩) : " ونقرأ عن نشوء نوع من الموسيقى - قرب نهاية عصر الخلفاء الراشدين - أكثر فنّيّة يدعى : الغناء المتقن ، ميزته التى يختص بها هى اتّفاق الإيقاع وتمشيه مع أنغام الغناء ، وهذا الإيقاع منفصل عن العروض والوزن الشعريين . ومهما يكن السبب فى استحداثه أمراً طبيعيًا جداً ، وكذلك يبدو أنه متفرع من أصول الوزن العروضى . وعلى كل حال فليس من المحتمل أنه مقتبس من الفرس الذين نسب إليهم ابن خرداذبه اختراع الإيقاع إذا سلمنا برأى من يؤكد أن الفرس لم يعرفوا العروض فى ذلك العصر . ونحن نعرف على وجه اليقين أنه بعد نشوء الغناء المتقن بايقاعاته فى الحجاز ، كانت مدينة الحيرة ذات الصبغة الفارسية بفكرها لا تزال تستعمل النوع القديم من الغناء وهو النّصْب " .

-٣-

ومن أجل هذا كله يبدو أن الكتاب الثانى الذى ذكرته فى مطلع هذا الحديث ، وهو كتاب " بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف " جاء فى أكثره أشبه ما يكون بالرد على ما ورد من الأراء التى أشرنا إليها فى كتاب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " ، وإن لم يفصح مؤلفه الدكتور محمد عونى عبد الرؤوف عن هذا الهدف . ولا تتم لنا المقابلة بين الكتابين وما

فيهما من آراء المؤلفين إلا بكثرة الاقتباس وطوله من الكتاب الثانى كما فعلنا بالاقتباس من الكتاب الأول .

وقد بدأ المؤلف كتابه بقوله (٢٠) : " كثرت الأقلام التى تناولت الحديث عن الشعر العربى، واختلفت الآراء فى نشأته وطبيعته ، وذهب البعض إلى تأثره بغيره من اللغات السامية أو الهندوأوربية . ولعل السبب فى هذا أن ما وصل إلينا من شعر عربى قبل الإسلام - أو بمعنى أصح : ما نتداوله منه - نجده تام البناء ليس فيه ما يوحى بأنه مر بمراحل وأطوار حتى وصل إلى هذه المرتبة من الكمال " .

ثم يبدأ " المقدمة " بقوله (٢١) : " اللغة العربية هى اللغة السامية الوحيدة التى عرفت العَرُوض بهذه الصورة التى وصلت إلينا . فلسنا نعرف لغة سامية أخرى عرفت العروض بالصورة الكمية التى وجدنا عروض العربية عليها . ولكن لا يفوتنا أن نذكر أن معرفتنا بمعظم هذه اللغات السامية وصلت إلينا عن طريق النقوش ، ولا نعرف كيفية نطقهم لها تحديداً ، ومن ثم لا نستطيع أن نتأكد تماماً من طريقتهم فى الغناء أو نظم الشعر . وإن كانت الأبحاث اللغوية الحديثة قد خطت خطوات واسعة فى التحقيق من ذلك كما سنبين بعد . أما القافية فليس ثمة دليل على وجودها بهذه اللغات بنفس الصورة التى وجدت عليها بالعربية . وهى فى اللغة العربية جلية واضحة منذ أن عُرف الشعر العربى ، وعَرَفها الشعراء القدامى . . . إن كل ما وصل إلينا من الشعر الجاهلى مقفى فى صورته الكاملة ، ولا نعرف شيئاً عن المحاولات الأولى . وإن عدم وجود نقوش بوسط الجزيرة العربية بلغة أهل هذه المنطقة أو باللغة المشتركة التى نزل بها القرآن . . . جعل الباحثين لا يدرون تماماً إن كان السجع هو حقاً الصورة الأولى التى انطلق منها الشعر العربى . والسجع - فيما نرى - تتواتر فيه الوحدات الصوتية المتشابهة فى صورة سريعة أخذت تتباعد شيئاً كلما ارتقى العقل البشرى وأصبحت قدرته على الاختزان والاستيعاب أقوى ، وأصبحت ملاحظته لرنين الأصوات وتجانسها - على تباعدها - أفضل. ومن ثم وصلنا إلى الرجز والأبيات المصرعة ، ثم إلى الاكتفاء بوجود القافية آخر كل بيت . . . " .

والدكتور محمد عونى عبد الرؤوف فيما يبدو لنا من كتابه ، متخصص فى اللغات التى سُميت باللغات السامية ، ولذلك نراه يعاود الوقوف عند كل لغة من هذه اللغات وقفة متأنية، فيكرر الأحكام السابقة حين يبدأ الفصل الأول من كتابه بقوله (٢٢) : " إذا حاولنا تبين حقيقة

الأوزان عند الساميين القدماء وجدنا الصورة تخالف تمام المخالفة ما وصل إلينا من شعر عربي قبل الإسلام . فالشعر العربي في قالبه لا نظير له في الآداب الأخرى ، وهو عربي النشأة كما يقول هارتمان " (٢٣) .

ثم يتتبع هذه اللغات لغة لغة ، ويستعين بدراساته في ألمانيا على أيدي أساتذة ألمان ، وبمعرفته اللغة الألمانية ، فيعرض آراء عدد من هؤلاء العلماء . فيقول عن الشعر الأكدى إنه " ليس شعراً كميًا بل شعر كيفي يعتمد على النَّبْر " (٢٤) . أما " الوزن في السريانية فنبرى أيضا ، فلا يمكن مقارنة العروض السرياني بالعروض العربي . . . " (٢٥) وأما الشعر العبرى فقد اختلف الباحثون في تحديد عروضه " وإن كانوا جميعاً لم يذهبوا قط إلى أنه عروض كمى مثل العروض العربي . . " (٢٦) ثم يقول (٢٧) : " يرى بيكل Bicell في دراساته عن الوزن في العبرية بالعهد القديم وكذا في السريانية : أن المقاطع المنبورة تتبادل مع المقاطع غير المنبورة . وهو يرى أن شعر المقطوعات في اليونانية مأخوذ عن السريانية " . وينقل المؤلف عن مقال مترجم إلى الألمانية للدكتور مراد كامل قوله عن الشعر الحبشي (٢٨) : " يمكن أن يقال الآن : إن الشعر الأثيوبي مقسم إلى سطور . . . ويبدو أن الغالب على الشعر نبرة الكلمة وأن الوزن يبنى عليها " .

ويقول في نهاية حديثه عن الشعر الحبشي (٢٩) : " ففي العربية وحدها التفرقة الحادة بين الحركات القصيرة والطويلة ، كما أن عدم احتفاظ العبرية والسريانية بالحركات الإعرابية آخر الكلمة أوجد بها ضغط النبرة على آخر المقطع ، الذى ينشأ عن تقصير الحركات وضمور النهايات فاذا ما أنشىء بها نظم عن طريق تتابع مقاطع معينة بطريقة منتظمة لم يأت إلا نبرياً . . . فعروض اللغات السامية الأخرى كان عروضا نبريا كما بينا .

ويبدأ حديثه عن شعر اللغة المصرية القديمة بقوله (٣٠) : " إكمالا للمنهج ، وحتى لا يكون هناك شبهة في أن الشعر العربي نقل عروضه الكمى عن غيره من اللغات المجاورة نحاول تبين مدى صلته بالعروض المصرى القديم " . وبعد أن يعرض الموضوع ينتهي إلى القول : " ومن هذا نتبين أن الشعر العربي لم يتأثر أيضا بالشعر المصرى القديم " .

ثم يتحدث عن الشعر اليوناني حديثًا نلمح فيه الآراء التى يتأثر بها الدكتور عبد الله الطيب والمصادر التى أخذ منها أو المراجع التى أشارت إليها ، أو اتفقت معها ، يقول مؤلف الكتاب (٣١) : " الشعر العربي لم يكن ذا صلة إذاً بالشعر في اللغات السامية الأخرى،

إذ إنه شعر كمى ، والشعر فى سائر لغات المجموعة السامية شعر منبور . وقد لاحظ هذا أيضا رودلف فستفال Rudolf Westphal فى كتابة علم العروض العام عند الشعوب الهند أوربية والشعوب السامية فى ظل قراعد علم اللغة المقارن (٣٢) . إذ يرى أن العرب بالرغم من قرابتهم للشعوب السامية الأخرى ، لم يكن فى شعرهم أى صلة قرابة داخلية أو خارجية بالعبرانيين القدماء أو الكلدانيين القدماء ، إلا أن فستفال كان يرى أن العرب الإسلاميين تأثروا فى شعرهم بالشعر اليونانى القديم ، ويدل على ذلك بأن الفنون اليونانية الجمالية دخلت إلى الشرق بدخول الهيلينية إليه . . . . وكذلك اعتنى خلفاء أردشير (أى الساسانيون) بعض العناية بالفنون الجمالية اليونانية . وعندما تعرف الخلفاء المسلمون الأوائل على الموسيقى والمغنين اليونان ، بالبلاط الفارسى ، فى عهد الفرس الجديد ، انتشرت الموسيقى اليونانية التى ظلت منذ الفتح المقدونى حتى آنذاك بالشرق . والدليل على ذلك نظام التدوين الموسيقى لدى العرب . . . فاذا ما كانت النظرية الموسيقية اليونانية قد عربت ، فلا ينبغى أن يتعجب المرء ، حين يجد لدى العرب والساسانيين فى الشعر أيضاً قواعد العروض اليونانى مستعملة . . فرودلف فستفال يرى إذا أن الشعر العربى تأثر بالعروض اليونانى ، وإن كان ما يأتى به آراء ظنية لا يمكن أن تنهض دليلاً على ما يقول ، ومن ثم فقد رفضه جورج ياكوب (يعقوب) George gacob فى كتابه Altarabisches Beduinen Leber (المطبوع فى برلين سنة ١٨٩٧ م) . وفستفال يذهب إلى أن العروض العربى ليس مأخوذاً عن اليونانيين فحسب ، بل إن علم العروض نفسه أخذه العرب عن النحويين اليونانيين أيضاً . ويذهب إلى أن هذا العلم جاء به العرب بعد ترجمة كتاب عروض يونانى يسمى المحتوى Kompendium

ولابد من وقفة قصيرة هنا قبل أن نمضى مع مؤلف الكتاب الدكتور محمد عونى عبد الرؤوف . فالذى يظهر جلياً من هذه المقتبسات المترجمة من كتاب فستال أنه لم يذهب إلى أن الشعر العربى تأثرت أوزانه فى نشأتها بأوزان الشعر اليونانى ، لأنه منذ البداية كان يتحدث عن العرب المسلمين وتأثرهم بالحضارة الهيلينية إما مباشرة وإما عن طريق الفرس . وهذا كله لا علاقة له بالنشأة الأولى لموسيقى الشعر العربى وأوزانه . والواضح من كلام فستفال أنه يشير إلى تأثر الشعر العربى - فى تطوره فى العصور الإسلامية - بالموسيقى والغناء عند اليونان ، ثم إلى تأثر العرب بعلم العروض اليونانى حين وضعوا علم العروض العربى . ويبدو من سياق الكلام أن الدكتورمحمد عونى قد أضاف - فى شرحه وتعليقه - ما لم يقله فستفال، أو ما لم يقله فى هذه المقتبسات المترجمة على الأقل .

ثم يمضى الدكتور عونى فيقول (٣٣) إن ڤايل Weil (٣٤) دفع ما زعمه فستفال من تأثر علم العروض العربى بالعروض اليونانى " مدللاً على أن من يدرس عروض الخليل يعرف أن العروض العربى لا ينطلق من الشعر العربى فحسب وإنما من الكتابة العربية أيضاً . . . . ، وأنه لا يشبه النظرية اليونانية أو أى عروض يونانى . وقد زعم تكاتش Tkatsch أيضاً مثل فستفال فى كتابه (٣٥) إن العرب قبل محمد ، صلى الله عليه وسلم ، لا بد أن يكونوا قد بلغوا مرتبة عالية من الحياة الذهنية ، ليتمكنوا من التوصل إلى هذه الأوزان العروضية التى نظموا فيها . وهذا أمر لا يمكن تصوره حين نتعرف على طريقة معيشتهم ، ومن ثم يصعب أن نصدق أن العروض العربى الكمى ، الذى لا مثيل له فى أية لغة سامية أخرى ، يمكن أن يتطور عن البيئة المحلية . ولهذا كان يرى أن أبناء الصحراء الأميين لا يمكن أن يكونوا قد اخترعوا هذه الأوزان العروضية ، بل إنهم قد نقلوا معرفتهم الأولى عن بناء الشعر الكمى ، عن إخوتهم السريان ، الذين كانوا وسطاء فى نقل المعارف عن اليونانيين المسيحيين، بالامبراطورية الرومانية . وينقل فايل هذا الرأى فى كتابه ، ويبين أنه زعم نظرى محض لا يؤيده أى دعم تاريخى ، إذ إنه لا يستطيع أن يجد أى أثر مباشر يمكن أن يؤثر على الشعر العربى القديم الذى تمكن فى منتصف القرن السادس من السيطرة على أبحر العروض المعرفية . كما أن تكاتش ينقصه قبل أى شىء إيجاد الصلة بين البناء الصوتى للغات المختلفة وبحور الشعر المستعملة فيها . وفضلا عن ذلك فان النبرة الموسيقية اليونانية القديمة - بتميزها الحاد بين القصر والطول - أخذت حدتها تقل شيئاً فشيئاً مع الزمن ، حتى اختلفت وحلت محلها شدة النبرة بآخر المقطع ، اعتباراً من أوائل القرن الرابع الميلادى. ومن ثم أصبح الشعر اليونانى منذ ذلك الحين شعراً نبريًا . . . أى أن الشعر اليونانى الذى يمكن أن يكون العرب قد سمعوه من فم اليونانيين أو السريان - كما يقول فايل - كان شعراً نبريًا . ولم يكن الشعر اليونانى القديم حيا فى أفواه اليونانيين آنذاك . . . ولم يستعمله فى القرون المتأخرة إلا العلماء الذين كانوا فى الوقت نفسه شعراء يقرضون الشعر . ولهذا فليس من الطبيعى أن أبناء الصحراء الأميين - كما يقول تكاتش - قد نهلوا من هذه الدراسة العلمية واستفادوا منه . . . " .

***

وحسبنا ما قدمنا ، لنستدل منه على أن هذا الموضوع يكتنفه الغموض ، وأن الباحث فيه لا يبوء إلا بحفنة من الظنون والتخيلات والافتراضات والاحتمالات . فليس عليه دليل نقلى ولا دليل عقلى . وأن المستشرقين قد تداخلت أراؤهم وتعارضت ، وتناقضوا فيما بينهم تناقضًا

جعلهم يتخذون الافتراض الواحد قاعدة لإقامة الدليل على الشيء ونقيضه . فقد افترضوا أن العرب كانوا أبناء الصحراء (هكذا كلهم !) وكانوا جهلاء (!) وأن " العرب - كما يرى تكاتش - قبل محمد ، صلى الله عليه وسلم ، لا بد أن يكونوا قد بلغوا مرتبة عالية من الحياة الذهنية ، ليتمكنوا من التوصل إلى هذه الأوزان العروضية التى نظموا فيها . وهذا أمر لا يمكن تصوره حين نتعرف على طريقة معيشتهم (!) ومن ثم يصعب أن نصدق أن العروض العربى الكمى - الذى لا مثيل له فى أية لغة سامية أخرى - يمكن أن يتطور عن البيئة المحلية ، ولهذا كان يرى أن أبناء الصحراء الأميين لا يمكن أن يكونوا قد اخترعوا هذه الأوزان العروضية . . . " فى حين يرد فايل على تكاتش هذه الحجة ويرى أن أمة فى مثل هذه الحال من الجهل والأمية ليس من الطبيعى أن تقتبس عروضها من اليونان ! .

والغريب أن بعض علمائنا الذين تأثروا بمثل هذه الآراء تبنوها ، وبثوها فى كتبهم ، ونسبوها إلى أنفسهم ، فراجت عندنا ، دون أن نعرف أنها لم تكن إلا افتراضات أقامها بعض المستشرقين على غير أساس ، ورد عليها غيرهم من المستشرقين رداً كان أيضا على غير أساس .

-٤-

فهل نستطيع بعد هذا أن نذهب إلى أن الشعر العربى فى موسيقاه وأوزانه لم يكن مقتبسا من شعر الأمم الأخرى ، وإنما هو أصيل من اختراع العرب أنفسهم ؟ لقد كنا جديرين بأن نقطع بذلك دون تردد ونجيب بالإيجاب ، لولا أن طريقنا كان طريق الاستدلال على وجود الشيء بنفى ما عداه واستبعاده . ولا يثبت وجود الشيء على وجه اليقين إلا باقامة الدليل على هذا الوجود ، ولا يكفى فيه الاستبعاد لما سواه أو نفيه. وعسى أن تكشف الصفحات التالية عما يزيد الأمر وضوحا . وإلى أن نصل إلى ذلك ، لابد لنا من أن نتوقف عند كاتب هو من أكثر الكتاب دورانا حول موضوع نشأة الشعر الجاهلى وأصوله الأولى . ولكثرة دورانه يصعب اقتباس قول محدد من أقواله الممتدة المتناثرة فى ثنايا مقدمة الطبعة الأولى من كتابه (٣٦) وثنايا تمهيده ، وبعض فصوله الأولى . ولذلك كان لابد من أن نطيل الاقتباس منه ، لنربط الجمل بعضها ببعض فيستقيم معناها دون الإخلال بشيء منه ، ودون اقتطاع الجمل من مواضعها لتؤدى غير معانيها .

وقد كان حريصا فى مقدمته على أن يقول عن نفسه " فقد تبينت من مقومات اللغة وتركيبها ، من بنية الكلمة وموسيقاها ، ومن أوزان الشعر ومن مضامينه ، ومن صور الاجتماع التى يعكسها ، ما يكشف عن ماض عتيق عتيد ، تمتد جذوره إلى ما قد يزيد على

ألف عام سبقت الإسلام ، ثم إنى تبينت خصائص للشعر لا يوضحها إلا ما عسى أن يقدم بين يديه من دلالات وإشارات تاريخية تلقى الضوء على مفاهيمه ، وتقوى ما قد يبدو من خصائصه ، عند النظر الأول ، دعوى عريضة !! وهنا وجدتنى مرة أخرى فى حاجة إلى أن أتعرف ذلك الماضى بعد أن تبينت الصلة الوثيقة بينه وبين هذا الشعر ، بل بعد أن تبينت أن هذا الشعر وثيقة تاريخية كبرى لعهد رائع من عهود التاريخ فى جزيرة العرب ، وحولها . ولجأت إلى التاريخ أستنطق صامته ، وأطرق بابه ، فوجدت تجاوبا عجيبا بين الشعر والتاريخ، وأخذت تلوح على ضوء الدراسة التاريخية المفاهيم الصادقة لذلك الشعر ، وتتضح الخصائص الفنية القديمة له . وكان على أن أتكى فى هذا أيضا على نفسى ، فلم يكن تقدم من البحوث فى هذا الباب ما يعبد السبيل لمثل هذه الدراسة الفنية المتصلة الأواصر بحياة الأمة التى أنتجت هذا الشعر . وبذلك اتسعت آفاق البحث اتساعاً لم أكن أتصوره عند البدء فيه ، واستغرق التهيؤ لذلك العمل والقيام به أعوامًا " (٣٧) .

أما أنه لجأ إلى التاريخ يستنطق صامته ويطرق بابه ، فمصداقه فى الصفحات الأولى من الباب الأول من الكتاب الأول من مؤلفه الذى كسره على ثلاثة كتب لكل كتاب منها أبواب ولكل باب فصول . وقد جعل عنوان الباب الأول " الظروف التى أحاطت بحياة شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام ، وتركت أثرها الضخم على الشعر الجاهلى : فى موضوعه وصورته وتاريخه " وعقد الفصل الأول منه على " محاولة الروم غزو الجزيرة العربية من الشمال وأسبابه " . أما الفصل الثانى فعنوانه " محاولة الروم أخذ الجزيرة من الجنوب " . وجعل عنوان الفصل الثالث " آخر وجوه الصراع " . أما الباب الثانى فكان عنوانه " أثر هذه الأحداث فى تاريخ الشعر " . وقد جاء هذا الباب الثانى كله فى ثلاث صفحات دون تقسيمه فصولا .

ونعود إلى حيث ابتدأ المؤلف . . . إلى التمهيد الذى جعل عنوانا فرعيا له " الشعر العربى أقدم مما يظن " نقل فيه كلام الجاحظ عن أن العرب كانت " تحتال فى تخليدها (أي تخليد مآثرها ومناقبها) بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى ، وكان ذلك هو ديوانها . . . " واستنتج من ذلك أن " تخليد الأثر عند كل أمة غاية فطرية من غاياتها الأولى ، تكاد تلازمها من باكورة تنبهها ومستهل تاريخها ، كما هو معروف مشاهد!! فاذا صحت دعوى الجاحظ فالشعر العربى قديم قدم اليقظة العربية لأنه كان من وسيلتها إلى تخليد آثارها " .

ثم يعقب على ذلك بقوله عن الجاحظ " ومع ذلك فهو يقول : وأما الشعر (ويقصد به العربى) فحديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله ، وسهل الطريق إليه : امرؤ القيس ، ومهلهل بن ربيعة . . . فاذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتى عام " .

ويقول : " فكأن الجاحظ يجعل بدء عمر اليقظة العربية يضطرب بين أوائل القرن الخامس الميلادى وبين منتصفه . وهو رأى لا يقوم لما تدل عليه جميع الكشوف التاريخية فى بلاد العرب . فمدنية العرب أقدم من ذلك بكثير ، وحضاراتهم فى الجنوب والشمال ، وفى شرق الجزيرة وغربها ، ودولهم ، أعرق من ذلك بكثير . . . " ثم يمضى على هذا النسق فى الحديث عن " المدنيات العربية " و " اليقظة العربية " . وكل ذلك لا علاقة له بكلام الجاحظ الذى قصد بالشعر العربى هذا الشعر الذى قيل باللغة العربية فى صورتها الأخيرة التى قيل بها الشعر الجاهلى الذى نعرفه . ولم ينكر الجاحظ وجود " مدنيات عربية " ولا " يقظة عربية " ولا تاريخاً عربياً قديماً . كذلك لم ينكر الجاحظ وجود شعر قديم لهؤلاء العرب أقدم من هذا لأن ذلك الشعر كان على صور أخرى من اللغة العربية تجاوزتها هذه اللغة فى مراحل تطورها ، فلم يعرفها الشعراء الذين عاشوا قبل الإسلام بمائتى سنة ، ولم ينظموا فيها ، وكان لأهل تلك المراحل السابقة من العرب شعر فى كل مرحلة من مراحل تطور اللغة العربية ، ولكنه شعر آخر سمع به عرب الجاهلية الأخيرة ، وعرفوا عنه ، واتصلوا ببعضه . وربما كان فى ذلك تفسير هذا الشعر الذى نقلته كتب تراثنا عن العرب القدماء ، وذكرت أن العرب بعد الاسلام رأوه أو وجدوه مكتوباً أو منقوشًا ، ثم نقلوه إلينا مترجمًا باللغة التى يفهمونها ونفهمها ، لأنه كان مكتوبًا لم يكن أهل الجاهلية الأخيرة وأهل القرون الإسلامية الأولى يعرفونها ، ما عدا قلة قليلة من العلماء الذين ترجموها . وكان بعض ذلك الشعر مكتوباً بالخط المسند بلغات أهل اليمن ، وبعضه فى الشمال بالثمودية والنبطية ، وربما بلغات أخرى قبلهما . ولم يفهم بعضنا حقيقة ما رواه سلفنا من ذلك الشعر القديم ، وتسرعوا فى السخرية من الذين أوردوه ، واتهموهم بالخرافة والوضع . على حين كان بعض هؤلاء العلماء واضحين فى ذكر أن هذا الذى أوردوه لم ينظمه أصحابه بهذه اللغة العربية التى نفهمها ، وإن هذا الذى نقرأه إنما هو ترجمة إلى هذه اللغة من اللغة الأصلية التى قيل بها . ومن أمثلة ذلك : ما ذكره وهب بن منبه فى كتاب التيجان الذى رواه أبو محمد عبد الملك بن هشام ، قال (٣٨) : " . . . فى خلافة سليمان بن عبد الملك بن مروان فتحت مغارة فى اليمن فأصابوا فيها جوهراً كثيراً وذهباً

وسلاحاً ، ووجدوا فيها مالاً جسيماً ، ووجدوا فيها سارية من رخام قائمة ، ختم رأسها بالرصاص . فأعلم بذلك سليمان بن عبد الملك ، فأمر بقلع ذلك الرصاص ، فأصابوا فى السارية شيخًا واقفًا وعلى رأسه لوح من ذهب مكتوب فيه بالحميرية :

انـا المُعافِرُ بن يُعْفُـر بنِ مُضَـرَ — نسبـى إلى ذى يَمَـنٍ مُقَـرّ"

والمعافر هو النعمان بن يُعْفر بن سُكسكُ بن وائل بن حمير (٣٩) . وكان يعيش - على ما قال وهب بن منبه - فى زمن نُفيلة بن مضاض الجرهمى على عهد قيدار ابن اسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام (٤٠) . وربما كان ذلك فى نحو المئة الثامنة عشرة قبل الميلاد .

ولست أدرى أين الخرافة فى القصة ، وأين الوضع فى الشعر ، فى كل ما تقدم ؟ فهل من الخرافة فى شيء لو قيل إن مغارة فى مصر - فى خلافة سليمان - فتحت فوجد فيها جوهر كثير وذهب وسلاح ومال ، ووجدت فيها مومياء فى صندوق من رخام ختم رأسها بالرصاص ، فحين قُلع ذلك الرصاص أصيب فى المومياء أو فى الصندوق شيخ على رأسه لوح من ذهب ؟ وكان ذلك كله قبل نحو ثمانمائة وثلاثة آلاف سنة ، أى فى المئة الثامنة عشرة قبل الميلاد ؟ وهل يكون الشعر موضوعًا إذا قيل : إنه عُثِرَ فى ذلك اللوح على شعر مكتوب بالهيروغليفية، هذه ترجمته . . . ثم ذُكرت الترجمة باللغة العربية الفصيحة ؟

وقد سبق ابن خلدون إلى الحديث عن تكذيب الناس لابن بطوطة حين عاد إلى المغرب من رحلته فى المشرق ، وأخذ يحدّث عما رأى من العجائب ، وخاصة فى الهند ، ويأتى من الأحوال بما يستغربه السامعون ، فتناجَى الناس بتكذيبه . قال ابن خلدون (٤١) : " لا تُنكرنَّ ما ليس بمعهود عندك ولا فى عصرك شيء من أمثاله ، فتضيق حَوصلتك عن مُلتقط الممكنات ، فكثير من الخواص إذا سمعوا أمثال هذه الأخبار عن الدول السالفة بادر بالإنكار، وليس ذلك من الصواب ، فان أحوال الوجود والعمران متفاوته ، ومن أدرك منها رتبة سفلى أو وسطى فلا يَحْصُر المدارك كلها فيها . . . " وبعد أن تحدث عن ابن بطوطة وقصصه ، قال : " وهذا كثيراً ما يعترى الناس فى الأخبار كما يعتريهم الوسواس فى الزيادة عن قصد الإغراب . . . فليرجع الإنسان إلى أصوله ، وليكن مهيمنًا على نفسه ، ومميزاً بين طبيعة الممكن والممتنع بصريح عقله ، ومستقيم فطرته . فما دخل فى نطاق الإمكان قبله ، وما خرج عنه رفضه ، وليس مُرادنا الإمكان العقليَّ المُطلق فان نطاقه أوسع شيء فلا يُفْرَض حدا بين الواقعات ، وإنما مرادنا الإمكان بحسب المادة التى للشيء ، فانا إذا نظرنا أصل الشيء وجنسَه وصِنفه ومقدار عظمه وقوته أجرينا الحكم من نسبة ذلك على أحواله ، وحكمنا بالامتناع على ما خرج من

نطاقه . . . " .

وهذا الذى ذكرناه عن المومياء المصرية والكتابة الهيروغليفية ، شيء وجد كثير مثله ، ورأيناه رأى العين ، ولمسناه لمس اليد ، وهو حقيقة تاريخية ، عاشت خلال آلاف السنين حتى وصلت إلينا . فلِمَ لا يكون الأمر نفسه فى اليمن ؟ ومع ذلك فقد زعم الليث بن سعد " أن الشعر منحول ، وذلك فعل بنى أمية ينتصرون بهم لمضر " (٤٢) وما ذلك إلا لأن البيت الأول فيه : أن يعفر هو ابن مضر .

وروى ابن هشام ، عن زياد بن عبد الملك البكائى ، عن محمد بن إسحاق عن عبيد بن شرية الجرهمى ، عن شيخ من أهل اليمن بصنعاء عام الردة - وكان معمراً عالمًا بملوك حمير وأمورها - قصصاً عن كهوف فى جبال فى اليمن وعمان والبحرين وجد على أبوابها مرة " نقش بالحميرى " ومرة " بالخط الحميرى " ومرة " نقش بالقلم الحميرى " (٤٣) . وقد قرأها رجل يسمى الهميسع كان باليمن من " عاد بن قحطان " وهو عاد الأصغر ، وأما عاد الأكبر فلم يبق منهم أحد ، قال الله تعالى (فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِنْ بَاقِيَةٍ) . فالشعر الذى ورد فى الكتاب إنما هو ترجمة الهميسع من الحميرية الى العربية التى كانت معروفة قبيل الاسلام واستمرت الى يومنا هذا . والقصص متصلة الإسناد رواها عن الهميسع شيخ من أهل اليمن عام الرِّدة وكان مُعَمَّرا ، ورواها عن هذا الشيخ عبيد بن شرية الجرهمى ، وعنه محمد بن إسحاق ، وعنه البكائى ، وعنه أبو محمد عبد الملك بن هشام ، وابن إسحاق هو صاحب السيرة النبوية التى هذبها وصححها ابن هشام .

ثم تردد فى الكتاب قصص متعددة من هذا القبيل عن عمود " من جزع أخضر وفيه مكتوب بالمسند على باب مغارة : هذا قبر قضاعة بن مالك بن حمير ... " (٤٤) رأوا فى تلك المغارة " شيخًا جالسًا على سرير من ذهب أجمل من رأوا وأعظمهم جسماً ، وعليه ثوب منسوج من ذهب ، وعلى رأسه لوح من ذهب مكتوب فيه بالمسند : أنا قضاعة . . . وتحته مكتوب " (ثم يورد شعراً بالعربية) .

وشبيه بهذا ما ورد فى كتاب (تاريخ ملوك العرب الأولية " المنسوب الى الأصمعى من قوله (٤٥) : " . . . إن ثور بن نبت مالك بن زيد بن كهلان خرج الى الأحقاف ، وملكها ، وأخذ الإتاوة من أهلها ، وكتب كتاب ولايته على جبل من جبالها (٤٦) فبلغنى أن ذلك الكتاب الى اليوم بين ظاهر ، يقرأه من يحسن كتابة الأوائل " .

فذلك كله إذن مكتوب بلغة أخرى غير اللغة التى أصبحت عليها اللغة العربية فى

مرحلتها الأخيرة ، وكان يقرأها من يحسن كتابة الأوائل . وقد عثر الناس فى أزمان مختلفة على آثار من تلك اللغة أو اللغات المتعددة المتوالية من لغات العرب فى تاريخهم الطويل ، وكان فى كل عصر رجال يعرفون تلك اللغات العربية فيترجمونها إلى اللغة العربية الحديثة التى عرفتها الجاهلية الأخيرة .

وذكر ياقوت (٤٧) أن هند بنت الحارث (ت ٥٢٨م) بن عمرو بن حجر آكل المرار الكندىّ بَنَتْ ديراً بالحِيرة عرف باسم دير هند الكبرى " وكان فى صدره مكتوب : بنت هذه البيعة هند بِنْتُ الحارث بن عمرو بن حجر ، الملكة بنت الأملاك ، وأم الملك عمرو بن المنذر ، أمة المسيح ، وأم عبده ، وبنت عبيده ، فى مُلْك مَلِك الأملاك خسرو أنو شروان ، فى زمن مار أفريم الأسقف . فالإله الذى بَنَتْ له هذا الدير يغفر خطيئتها ، ويترحم عليها وعلى ولدها ، ويقبل بها ويقومها الى إقامة الحق ، ويكون الله معها ومع ولدها الدهر الداهر " .

ولولا أن المستشرقين قد رجعوا الى هذا النقش ، واستفادوا منه فى دراساتهم ، ونقلوه فى كتبهم (٤٨) ، لذهب المشككون فى تراثنا الى أن هذا من الأساطير التى حشيت بها كتبنا .

ولا يجوز أن يفهم من كلامنا هذا ، أننا نذهب الى قبول كل ما ورد فى كتاب التيجان ، أو الإكليل ، أو ما رواه الأصمعى فى كتابه عن تاريخ ملوك العرب الأولية . فذاك شيء لا سبيل الى قبوله كله والقطع بصحته ، إذ إن فى هذه الكتب وأشباهها ، ما يدخل فى باب التراث الشعبى ، الذى تناقلته الأجيال ، حتى أصبح يؤلف جزءاً من ثقافة الأمة ومعارفها وذاكرتها التاريخية . وحين تنتقل مثل هذه المعارف من جيل الى جيل ، ويتباعد الزمن بين الأجيال ، لابد أن يختلط منها الصحيح وغير الصحيح ، والحقيقة والأسطورة . وقد أشار الأصمعى الى شيء من ذلك ، حين اعتذر عن تقصيره فى جمع أخبار ملوك العرب البائدة الأولية " لانقطاع أخبارهم ، ومحو آثارهم " وأشار الى عمله بقوله : " فأتبعت ركبى يجوب القبائل (؟) ، مستقصياً بها رواة الأخبار ، وحفظة تواريخ ما مضى من الأعصار ، فاستقصيت كل من رافقته من النسابين ، وتلقيت ما روته لى الشيوخ المعمرة عن الأجدادالسالفين ، الى أن جمعت منه هذا القدر القليل " (٤٩) .

فليس إذن كل ما ورد من أخبار القوم هو من الحقائق التاريخية ، وإن كان من المعارف الثقافية والتراث الشعبى . وكل ذلك يحتاج الى أن نعيد النظر فى تراثنا ، ونقرأه قراءة جديدة لنعرف من تاريخنا وأدبنا ما أنكرنا .

وما تقدم واضح الدلالة على أن القدماء من علمائنا عرفوا أن للشعر العربى ماضيًا طويلاً ، سبق هذا الشعر الذى قيل قبل الإسلام بمئتى عام . وأشارو إليه إشارات واضحة مباشرة ، ولم يحتاجوا إلى التطواف الطويل حوله وسلوك طريق " التاريخ " و " المدنيات " و " اليقظة العربية " ثم الوصول عن طريق الاستنتاج الى وجود شعر عربى قديم . فان من الطبيعى أن يكون لكل أمة شعر فى كل مرحلة من مراحل حياتها ، تختلف لغته باختلاف تطور هذه اللغة . وهذا أمر نعرف عنه فى أمم عاشت فى مراحل تالية فى أوربا والجزر البريطانية ، مثلاً ، فلغة شعرها الحديث خلال القرون الأربعة الأخيرة ، تختلف عن لغة شعرها الذى قيل قبل ذلك ، ولا يكاد أحد من أبناء تلك الأمم يعرف تلك اللغة ولا شعرها ، إلا نفر قليل من العلماء . هذه حال الإنجليز مثلاً منذ تشوسر وبعد شكسبير ، والشعر الذى قيل قبلهما .

وحين قال الجاحظ عن الشعر العربى إنه " حديث الميلاد ، صغير السن . . . فاذا استظهرنا الشعر الذى وجدنا له الى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتى عام " . فان هذا التحديد يعود بنا الى مطالع القرن الخامس . وهو تاريخ قريب جداً من التاريخ الذى نستنتجه من النقوش عن نشأة اللغة العربية الحديثة ، لا يفصلهما إلا قليلاً على نصف قرن .

ذلك أنى كنت قد بحثت فى كتابى " مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية " بعض النقوش العربية النبطية ، التى اكتشفها المنقبون من المستشرقين فى بلاد الشام (٥٠) . وقصرت همى هناك على الجانب الخطى المتصل بصور الحروف وأشكالها - من غير التعرض لدراسة الجوانب اللغوية - لأن ذلك كان من جملة مداخلى الى إثبات معرفة العرب فى الجاهلية بالكتابة وتقييدهم لبعض شعرهم ، وانتقال هذه الكتابات الشعرية الى عصور التدوين فى القرنين الثانى والثالث الهجريين ، فكانت من المصادر التى اعتمد عليها - بعد ذلك - علماء العربية والشعر ، بالإضافة الى الرواية الشفهية المتسلسلة ، من راوية الى آخر خلال قرنين .

وإذا أمعنا النظر فى هذا فاننا نجد عند سزجين الاستعمال المألوف (المستعمل أيضاً من قبل بروكلمان) للحرف الطباعى المائل الذى يرمز الى ذلك الجزء من الاسم الذى يعرف به وقد وصلتُ ، حينئذ ، الى أن النقوش المؤرخة قبل القرن الثالث الميلادى ، لم يكن فيها من الكلمات الكاملة ، ما تتفق صورة حروفها فى الخط مع الخط العربى الإسلامى ، وإن كان

فيها من الحروف المفردة المنفصلة ، ما يتفق مع حروف الخط العربي ، أو ما يصح أن يكون أصلاً تطورت عنه هذه الحروف ، لقرب الشبه بينهما . ورأيت كذلك ، أن النقوش النبطية الخمسة المؤرخة في القرن الثالث الميلادى ، لا تضم إلا كلمات قليلة ، تشبه صورة حروفها في الخط ، صورة كلمات اللغة العربية التي عرفناها في الجاهلية الأخيرة ، تتراوح بين كلمة وثلاث كلمات في النقش الواحد . ولذلك عددت تلك النقوش غير متصلة بموضوعي في ذلك الكتاب ، إلا من حيث هي تمهيد لنقوش المرحلتين التاليتين ، وربما كانت أصلاً لهما .

أما القرن الرابع الميلادى فلم يعثر فيه إلا على نقش واحد ، وهو نقش مشهور أشار إليه كثير من الباحثين ، وقد وجد في مدفن امرىء القيس بن عمرو ملك العرب - في النمارة ، وهي من أعمال حوران - وتاريخه سنة ٢٢٣ من سقوط سلع ، أي سنة ٣٢٨ للميلاد . ولهذا النقش قيمة كبيرة في بحث تاريخ الكتابة العربية ، لأن كثيراً من كلماته ، بل ربما كانت جميع كلماته ، ذات صورة تشبه شبهًا كبيراً ، صورة الخط العربي الإسلامي . وقد أثبت في كتابي صورة النقش (٥١) ، وأثبت نصه بحروف المطبعة ، وانتهيت الى القول (٥٢) : " فهذا نقش عربي بين العربية ، عربي في أكثر لغته ، عربي في صورة خطه " .

وقد أوردت نقشين مؤرخين في القرن السادس الميلادى ، أكتشف أولهما في خربة زبد - بين قنسرين والفرات - وتاريخه سنة ٥١١ للميلاد ، وعليه ثلاث كتابات : باليونانية والسريانية والعربية . وخطه العربي قريب الشبه بالخط الكوفي الإسلامي . واكتشف ثانيهما فوق باب كنيسة بحران اللجا ، في المنطقة الشمالية من جبل الدروز . وتاريخه سنة ٤٦٣ من سقوط سلع أي سنة ٥٦٨ للميلاد . وعليه كتابتان باليونانية والعربية . وكلمات هذين النقشين عربية الخط عربية اللغة .

وكل ما تقدم ، واضح الدلالة ، على أن اللغة العربية في مرحلتها الحديثة ، التي عرفناها في آخر الجاهلية وصدر الإسلام ، إنما بدأت تتكون في القرن الثالث الميلادى ، تكاد تخلو من الكلمات العربية في خطها وفي لغتها ، كما عرفناهما في العصور التالية ، وأن نقوش القرن الثالث ،هي التي أخذت تتضمن بعض الكلمات العربية القليلة ، ولكننا لا نكاد نصل الى القرن الرابع ، حتى نجد نقشًا كلماته كلها - أو أكثرها - عربية الخط واللغة . فاذا كان ذلك صحيحًا ، فان من الطبيعي أن لا يبدأ الشعراء نظم شعرهم بلغة بدأت في التكون في القرن الثالث الميلادى ، إلا بعد زمن كاف قد يمتد قرنًا وبعض قرن . وكل ذلك ينقلنا الى منتصف القرن الرابع الميلادى ، وربما أواخره ، وهو تاريخ يكاد يقترب من التاريخ الذي أرجع إليه الجاحظ نشأة الشعر العربي .

وعلى اتضاح هذه الصورة ، وتسلسل أجزائها وترابطها ، فلابد من الاحتياط فى مثل هذه الدراسات التى تتصل بنشأة الأشياء وأصلها . وأجد من الواجب أن أنقل هنا ما كنت كتبته فى " مصادر الشعر الجاهلى " فى أعقاب الحديث السابق عن الخط العربى ، وهو قولى (٥٣) : " ولكن لابد لنا من أن نعترف ، اعترافا واضحا لا لبس فيه ، وأن كل دراسة لموضوع الكتابة فى العصر الجاهلى ستبقى دراسة مبتورة ناقصة ما دامت رمال الجزيرة العربية تضن بهذه الكنوز ، التى ترقد فى بطونها ، عن أن تجلوها لأبصار الدارسين ، حتى يسائلون أخبار هؤلاء الأسلاف الذين شاء لهم جحود التاريخ أن يوصموا بالجهل والبدائية . ولا بد لنا من أن نقرر كذلك أن فى هذه النصوص التى بين أيدينا – على جليل قدرها وعظيم نفعها للدارس – ثلاث نقائص :

الأولى : قلة عددها ، قلة تلجىء الدارس الى أن يحتاط فى حكمه ، ويلقى القول إلقاء مقيداً بعيداً عن التعميم .

والثانية : تباعد فتراتها ، وانفصال أوائلها عن أواخرها ، لوجود فجوات زمنية عريضة . فقد أغفلنا ذكر قرن كامل بسنيه المئة ، هو القرن الخامس الميلادى ، لأننا لم نجد نقشا عربيا يرجع تاريخه إلى هذا القرن . وكذلك لم نعثر فى القرن الرابع ، إلا على نقش واحد يرجع الى ثلثه الأول ، وأما ثلثاه لأخيران فخاليان أصمان . ولم يعثر فى القرن السادس إلا على نقشين : أولهما فى سنواته الأولى (سنة ٥١١ م) ، والآخر بعد منتصفه (سنة ٥٦٨ م)، وما بينهما نصف قرن صامت مُصْمَت . ومن هنا لابد للدارس الذى يريد تتبع البحث من أن يملأ هذه الفجوات بالاستنتاج والاستنباط .

وأما النقيضة الثالثة – وهى أخطرها فى نظرنا – فهى أن هذه النقوش كلها قد اكتشفت فى المنطقة الشمالية من بلاد العرب التى تمتد من العُلا ومدائن صالح إلى شمال بلاد حوران، وأما موسط بلاد العرب وصميمها : الحجاز ونجد ، فلم يعثر – حتى الآن – على شىء من النقوش الجاهلية فيها . فاذا كانت هذه النقوش بكلماتها الفصيحة ، وخطها العربى، قد اكتشفت فى منطقة كانت مسرحًا لآثار ورواسب من الثمودية والآرامية والنبطية لغة وخطًا، فكيف تكون هذه النقوش التى قد تكتشف فى الحجاز ونجد ؟ وإذا كانت اللغة الفصيحة والقلم العربى قد نقشا فى تلك المنطقة منذ أوائل القرن الرابع الميلادى – بل ربما قبله – فالى أى عهد ترجع بنا نقوش الحجاز ونجد ؟ " .

***

ونكتفي بهذا القدر من بحث الموضوع ، مراعاة لحجم الفصل وحجم الكتاب ، مقتصرين على مناقشة ثلاثة كتب ، وما تفرع عن هذه المناقشة من قضايا . وعسى الله أن يوفق لاستكمال الموضوع ، فما يزال فيه فضل بيان ، وما تزال بين أيدينا نصوص تحتاج الى مناقشة ، وقد تزيد وضوحا وإن كانت لن تخرج به عن نطاقه الذى رسمنا إطاره .

غفرانَك ربنًا وإليك المصير .

الهوامش

١- كتاب فى تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة فى العقل أو مرذولة ، ص : ١١٥ ، طبع دار المعارف العثمانية بحيدر أباد ، الدكن ، ١٣٧٧ هـ = ١٩٥٨ م .

٢- نشر الدار السودانية . وقد طبع الجزء الأول والثانى فى القاهرة سنة ١٩٥٥ م ، ثم أعيد طبعهما مع جزء ثالث فى بيروت سنة ١٩٧٠ م .

٣- نشر مكتبة الخانجى بمصر ١٩٧٦ م .

٤- ٢ : ٧٤٥ - ٧٤٨ .

٥- فصل القول فى هذه الأطوار الستة فى ٢ : ٧٣٢ - ٧٣٩ .

٦- ٢ : ٧٤٨ .

٧-الأستاذ الدكتور عبد الله الطيب مؤلف كتاب " المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها " عالم راسخ القدم فى علوم العربية وآدابها ، طويل الباع فيها ، متمكن من اللغة الانجليزية ، قد اطلع من خلالها على أدابها وعلى الآداب الاغريقية واللاتينية والآداب الأوربية الحديثة ، وهو شاعر متقن ورواية حافظ ، وأحاديثه فى مجالسه غزيرة النفع لكثرة حفظه واتقاد ذهنه واتساع آفاقه . وهو قبل ذلك وبعده صديق كريم ، أعتز بصداقته ، وأحرص على استدامة مودته .

٨- ٢ : ٧٤٨ - ٧٤٩ ، حاشية ١ .

٩- ٢ : ٧٤٨ . وسنشير بعد قليل الى رأى اثنين من المستشرقين الإنجليز - هما براون وفارمر - أن الفرس لم يكونوا يعرفون العروض فى شعرهم فى الجاهلية وصدر الاسلام .

١٠- ٢: ٧٤٨ - ٧٥٠ .

١١- ٢: ٧٥٠ ، حاشية ٢ .

١٢- ٢ : ٧٥١ .

١٣- مجلة الجمعية الأسيوية الملكية . J . R . A . S (١٨٩٩) ص : ٥٦ و ٦١ و ٦٢ وقابل ذلك بما ورد فى كتاب براون نفسه " التاريخ الأدبى لفارس " ١ : ١٢ - ١٤

Edward G . Browne A, Literary History of Persia .

١٤- A History of Arabian Music to the XIIIth Century , Luzac Co . 1929 , P 49 .

١٥- كتاب " تحقيقات تاريخية لغوية فى حقل اللغات السامية " ص ٤ ، طبع سنة ١٩٥٣ م وليس عليه مكان الطبع ولا اسم الناشر .

١٦- ٣ : ٧٧٧ - ٧٧٨ .

١٧- ٣ : ٧٧٨ .

١٨- ٣ : ٧٧٩ .

١٩- ص : ٤٩ ، وانظر تعليقنا على كلام فارمر فى كتاب : القيان والغناء فى العصر الجاهلى : ١١٥ - ١١٧ ثم ١١٩ - ١٢١ .

٢٠- التصدير : ط .

٢١- ص : ١ - ٢ .

٢٢- ص٩ .

٢٣- Martin Hartmann وانظر عنوان كتابه بالالمانية فى ص ٢٦٤ من كتاب الدكتور عونى ، وهو مطبوع سنة ١٨٩٦ م .

٢٤- يشرح الدكتور عونى هذا الكلام بقوله : الشعر الكيفى أو النبرى " Stressed هو الذى تتأثر المقاطع فيه بالنبر وتخضع له . فالمقطع إما منبور أو غير منبور . والبيت يتكون من عدد معين من المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، وقد أشار فى ذلك إلى كتاب إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر : ١٤٦"

٢٥- ص ١٢ .

٢٦- ص ١٩ .

٢٧- ص ٢٠ .

٢٨- ص ٢٤ .

٢٩- ص ٢٨ .

٣٠- ص ٢٩ .

٣١- ص ٣٠ .

٣٢- انظر عنوان الكتاب بالالمانية فى حاشية ص ٢٠ .

٣٣- ص ٣١ - ٣٣ .

٣٤- عنوان كتابه مذكور فى آخر الكتاب ص ٢٦٥ .

٣٥- عنوان كتابه فى ص : ٣١ .

٣٦- الدكتور نجيب محمد البهبيتى ، تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى .

٣٧- ص : ٤١ .

٣٨- ص : ٦٤ . وانظر كذلك : ابن سعيد الأندلسى ، نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب ١ : ١٠٢

٣٩- المصدر السابق : ٦٣ .

٤٠- وهب بن منبه ، التيجان : ٦٣ .

٤١- المقدمة : ٣٢٥ - ٣٢٧ ، منشورات دار الكتاب اللبناني سنة ١٩٥٦ م .

٤٢- وهب بن منبه ، التيجان : ٦٤ .

٤٣- التيجان : ٦٦ - ٦٧ . وانظر نشوة الطرب ١ : ١٠٤ - ١٠٥ .

٤٤- المصدر السابق : ١٤٦ .

٤٥- عبد الملك بن قريب الأصمعي ، تاريخ العرب قبل الاسلام : ٦٤ ، تحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين ، منشورات المكتبة العلمية ، بغداد ١٩٥٩ م .

٤٦- أضاف محقق الكتاب قبل " جبل من جبالها " كلمة "كل " وقال إنها " زيادة يقتضيها السياق " وليست كذلك .

٤٧- معجم البلدان " دير هند الكبرى " .

٤٨- Rothstein , G . D , e Dynastie der Lahmiden in al-Hira , berlin 1899 P .23 note 2

وكذلك كتاب ملوك كندة ص : ٨٤

٤٩- الأصمعي ، تاريخ العرب قبل الإسلام : ٣ . والكتاب لا يزال بحاجة الى تحقيق صحة نسبته الى الأصمعي كما تحتاج نسخته الى تحقيق نسبة كتابتها الى ابن السكيت .

٥٠- ص : ٢٤ - ٣٢ . من الطبعة السابعة .

٥١- نقش رقم (٦) ص : ٢٨ .

٥٢- ص : ٢٩ .

٥٣- ص : ٣١ - ٣٢ .

موازنة بين كتاب تاريخ الأدب العربى لكارل بروكلمان
وتاريخ التراث العربى لفؤاد سزجين

تصيف يوسف

يعتبر وضع الكتب المصنفة فى معاجم الكتب والمؤلفين ، (ببلوجرافيا) من الفنون التى طرقتها العرب فى مرحلة مكبرة من تاريخهم . وتعتبر "رسالة حُنين بن اسحق (المتوفى سنة ٨٧٣ م) الى على ابن يحيى فى ذكر ما ترجم من كتب جالينوس بعلمه وبعد ما لم يترجم " (١) من الكتب الأولى التى تناولت هذا الفن . كما يُعتبر " كتاب الفهرست " (٢) لابن النديم (المتوفى سنة ١٩٩٥ م) وكتاب " فهرست كتب الشيعة " (٣) للطوسى من المراجع المتهمة فى هذا الفن أيضاً .

وليس هذا مجال دراسة وتقديم وتقييم هذه المراجع المذكورة آنفًا ، ولكنه تنويه لا بد منه حتى لا يفهم القارىء أن العرب لم يعرفوا هذا الفن إلا فى عصورهم الحديثة وبعد اتصالهم بالغرب .

أما عن الهدف الرئيسى لهذه المقالة فهو التعريف بمرجعين حديثين فى هذا الفن يعتبران من المراجع الأساسية الهامة التى لا يستغنى عن الرجوع إليها أى باحث فى الثقافة العربية الإسلامية .

أما المرجع الأول فقد وضعه المستشرق الألمانى كارل بروكلمان تحت عنوان " تاريخ الأدب العربى " (٤) . وأما المرجع الثانى فقد وضعه الباحث التركى فؤاد سزجين تحت عنوان " تاريخ التراث العربى " (٥) . ومن الجدير بالذكر أن هذين المرجعين قد وضعا باللغة الألمانية ، ولكن احساس بعض الدارسين العرب بقيمة هذين المرجعين قد دعا الى التفكير فى ترجمتها الى العربية ، وهو مشروع قد بدء به فعلاً وإن لم يكن قد تم إنجازه بعد (٦) وإحساساً منى بقيمة هذين المرجعين فى مجال الدراسات العربية الإسلامية ، فقد رأيت أن يكون موضوع هذه المقالة تقديم هذين المرجعين إلى القارىء العربى والتعريف بهما وبطريقة تصنيفهما وترتيب موادهما ثم الانتهاء إلى إجراء موازنة بنقاط القوة والضعف فى كل من المرجعين .

إن الباحثين الغربيين فى مجال الأدب العربى خلال القرن التاسع عشر كانوا فى الواقع واعين ومدركين بالحاجة الملحة لأعمال مرجعية شاملة مهتمة بالدراسات العربية . ولم يكن أحد أوعى وأكثر إدراكاً بهذه الحاجة من كارل بروكلمان ، المؤرخ الذائع الصيت والعالم فى الحضارة والثقافة الإسلامية والعربية . وفى محاولة منه لمعالجة الوضع ، فقد أخرج بروكلمان عمله الضخم " تاريخ الأدب العربى " . لقد كان بروكلمان منذ البداية مدركاً لأهمية هذا المشروع .

ولا يفوت القارىء ملاحظة أن بروكلمان كان دائماً مدركاً خلال عملية جمع المادة أن عمله بعد أن ينجز سوف يكون المعجم المعاصر النهائي التام . ويبدو هذا من خلال اقتراح بروكلمان في مقدمته أن الدارس يمكنه أن يتجاهل ويهمل مرجعين هامين من مراجع القرن التاسع عشر وهما : " المؤلفين العرب ، مرجع في التاريخ والأدب العربي " (لندن ١٨٩٠) ومؤلفه أربثنوت (٧) والمرجع الثاني هو الجهد الأدبي في سبعة مجلدات ومؤلفه هامر بورج ستول تحت عنوان التاريخ الأدبي للعرب من بدايتهم حتى نهاية القرن الثاني عشر للهجرة . (٨) (فينا ١٨٥٠ - ١٨٥٦) .

وإنه لمن الجدير بالذكر أن لكتاب تاريخ الأدب العربي تاريخ نشر مثير للاهتمام وإن يكن مربكًا في نفس الوقت . فقد نشر هذا العمل أصلاً خلال المدة بين ١٨٩٨ - ١٩٠٢ في ليدن في مجلدين ، وكانت هذه الطبعة الأولى مهتمة بالأدب العربي المعروف الذي كتب من عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي) الى نهاية القرن التاسع عشر . ومع انتشار الطباعة السريع في العالم العربي خلال القرن العشرين بقي بروكلمان يجمع مادة جديدة الى أن توافرت له مادة غزيرة تُربي على ما نشره بكثير ، فلم يسعه إلا أن ينشر هذه الزوائد والفوائد في ملحقين كبيرين أضخم من ضعف الجزأين الأولين نشرهما سنة ١٩٣٧ .

ولم يكن بروكلمان قد تناول بعد تاريخ الإدب العربي الحديث فيما نشره من تلك الأجزاء السابقة واللاحقة . وعندما تكاملت لديه دراسة وافية عن هذا الأدب الحديث نشر ذلك سنة ١٩٤٢ في مجلد ضخم في تاريخ الأدب العربي الحديث ، ويعتبر هذا المجلد هو الملحق الثالث . وعلى هذا الأساس ففي خلال المدة ما بين ١٩٣٧ - ١٩٤٢ يكون قد نشره في ليدن ثلاثة ملاحق تكميلية . إن المجلدين الأولين من هذه الملاحق الثلاثة قد أكملت المادة القديمة في كتاب تاريخ الأدب العربي ، بينما تناول المجلد الثالث منها الأدب المنشور خلال القرن الحالي (العشرين) .

وفي أثناء هذا التاريخ الطويل الذي أخرج فيه بروكلمان كتابه الأصلي وملاحقه ، بقي بروكلمان مثابراً على نشاطه وبحثه ، يعود الى ما كتبه في الطبعة الأولى تارة بالتعديل والتصحيح وتارة أخرى بالنسخ والتغيير ، حتى اجتمع له من ذلك مقدار كبير اقتضاه طبع الجزأين الأولين مصححين مهذبين في المدة ما بين ١٩٤٣ - ١٩٤٩ ، وبالإضافة الى المحافظة على أية معلومات صالحة مضمّنة في الطبعة الأولى ، فان هذه الطبعة الثانية قد أضافت ما كان ناقصاً في الملحقين التكميليين الأولين ، ولذلك فان الطبعة الثانية والمجلدات الملحقة التكميلية يجب أن تستعمل معاً . أما الطبعة القديمة الأولى فلم تعد لازمه ولم تعد مستعمله إذا كانت الطبعة الثانية متوفرة .

ولحسن الحظ ، فان أرقام صفحات الطبعة الأولى مسجلة فى قائمة المؤلفين ذات الصلة بالموضوع على هوامش الطبعة الثانية لتاريخ الأدب العربى وفى المجلدين الملحقين التكميليين الأولين .

إن بروكلمان يقسم مرجعه الى فترتين رئيسيتين للأدب العربى :

(١) الأدب العربى من بدايته حتى سقوط الخلافة الأموية .

(٢) الأدب الإسلامى المكتوب باللغة العربية من ٧٥٠ - ١٩٠٠ ، وهذا القسم الثانى مقسم بدوره الى أربع فترات . لذلك نجد أن قائمة المحتويات مبينة على أساس هذا التقسيم التاريخى الزمنى . وكل فترة زمنية مقسمة بدورها الى أنواع أدبية ومدارس أدبية وفروع مختلفة من المعرفة .

وضمن هذه التقسيمات الفرعية ، فقد أثبت بروكلمان المؤلفين حسب الترتيب الزمنى . عادة على أساس تاريخ الرفاة . وبالإضافة الى ذلك نجد لمحة مسجلة عن تاريخ حياة كل مؤلف مع قوائم إضافية لأعمال المؤلف المعروفة والمواقع المعاصرة الحديثة للمخطوطات الموجودة والطبعات المختلفة ومحققيها . كل ذلك بالإضافة الى ملاحظات عن الطبعات المنقحة والشروحات ودراسات أخرى عن أعمال المؤلف . ومن الجدير بالملاحظة أن المؤلفين مصنفون تحت فروع محددة . ولسؤ الحظ فان بروكلمان يخصص المؤلفين بقسم واحد ، وبالتالى فقد أثبت كل أعمالهم المعروفة تحت قائمة واحدة من مكان ترجمة سيرة حياتهم فى تاريخ الأدب العربى . وحيث أن كثيراً من المولفين قد كتبوا فى أكثر من موضوع واحد ، لذلك فان القارىء قد يصيبه الملل إذ يكتشف أن الأعمال المضمنة المسجلة تحت اسم المؤلف تتناول فروعاً من المعرفة مختلفة وغير مترابطة ، وذلك نتيجة للتصنيف الاعتباطى الصارم الذى اتبعه بروكلمان فى تسجيله لجميع أعمال المؤلف تحت قائمة واحدة .

وإنه لمن الضرورى فى هذا المجال أن نقول كلمة عن المجلد الثالث من ملاحق بروكلمان التكميلية . إن هذا الملحق التكميلى الثالث يسجل اختلافاً بيناً عن طريقة التناول المستخدمة فى كتاب تاريخ الأدب العربى وملحقاته . إن هذا المجلد يناقش مؤلفى وكتاب القرن العشرين وأعمالهم من فترة الاحتلال الانجليزى لمصر حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية فى القارة الأوروبية . إن التصنيف المتبع فى هذا المجلد هو عبارة عن تصنيف عام على أساس وحدات جغرافية سياسية مع تقسيمات فرعية مخصصة للأنواع الأدبية كالشعر والرواية . . . الخ . وفى هذا المجلد نجد بروكلمان يجرى تغييراً جوهرياً فى طريقة جمعه

للمادة وذلك بتضمينه ومناقشته فقط لأولئك المؤلفين ذوى الأهمية الأولية في الأدب العربى المعاصر . فهو بالإضافة الى تضمينه اللمحة التقليدية عن حياة كل مؤلف (مرتبة ترتيباً زمنياً) ، فان بروكلمان قد ضمن هذا المجلد بحق مقالات شاملة ، وإن كانت فى الغالب مختصرة ، حاول فيها أن يقيم تلك العوامل الأدبية والساسية التى أثرت فى تفكير هؤلاء الكتاب البارزين . وكالعادة فان بروكلمان يسجل قائمة بالأعمال المعروفة لكل كاتب بالإضافة الى الدراسات النقدية المهمة المنشورة عن هذا الكاتب .

ولابد لنا هنا أن نقول كلمة نوضح فيها مفهوم كلمة " أدب " عند بروكلمان حسب استعماله لها في عنوان كتابه . إنه لا يحصر مدلول كلمة " أدب " فى نطاق ذلك المفهوم الكلاسيكى الضيق الذى الذى يقصر الأدب على كل نتاج مبعثه الشعور والاحساس وصورته لا تتعدى نطاق الشعر والنثر الفنى ، ولكنه يستعمل كلمة أدب فى مدلول أعم وأشمل يشمل كل النشاطات الفكرية والثقافية والفنية التى يمارسها الإنسان ، ولذلك فان مفهوم كلمة أدب عنده يشمل كل فروع العلم والفلسفة والفن بالإضافة الى الشعر والنثر والفنى .

إن دراسة فاحصة لكتاب بروكلمان تؤكد لنا أن الاتجاه الإنسانى العالمى الشامل هو الطابع الغالب على هذا الكتاب . فهو يحاول جهده أن يسجل الدور العالمى الذى اضطلع به أدب العرب فى دفع مواكب العلم وحث ركاب الثقافة والحضارة . إن بروكلمان لا يقصر قصده من تاريخ الأدب العربى على تلك النظرة العربية البحتة المحدودة بحدود الزمان والمكان. كما أنه من ناحية أخرى لا يكتفى بعد أسماء الأدباء من كتاب وشعراء وعلماء وفلاسفة على نمط كتب الطبقات أو التراجم أو على طراز سجلات Who`s Who الانجليزية الأمريكية ، ولا يكتفى كذلك بسرد أسماء المصنفات والمؤلفات العربية فى مختلف فروع العلوم والمعارف والآداب على أسلوب فهرست ابن النديم وكشف الظنون وغيرها من معاجم الكتب وفهارس المكتبات . إن كله هو بعض ما قصد إليه بروكلمان على طريقته الخاصة ومنهجه الذى ارتضاه لكتابه .

لقد ألغى بروكلمان نظرة الفاحص الخبير على الأدب العربى فى مختلف أزمنه وأمكنته وفنونه ، منذ نشأته الى هذا العصر الراهن .

وجد بروكلمان لغة العرب فى الجاهلية وصدر الاسلام والدولة الأموية لغة محلية خاصة

ككثيرغيرها من لغات العالم التى اختصت كل منها بجنسن . ثم أخذ يعرض ذلك الأدب : فبحث فى أصل الأمة العربية التى يمثلها وتمثله ، ووصفت شعوبها وأجناسها وبيئتها وأسلوب حياتها ونظام معيشتها ، ثم وصف اللغة العربية وخصائصها ونظر فى أولية الشعر ومصادر معرقته ثم تناول مشاهير الشعراء وما بقى من آثارهم . وسلك قريباً من هذا المسلك فى صدر الاسلام والدولة الأموية . " ولكنه تعرض بطبيعة الحال لبحث الإسلام وتناول آثار القرآن الأولى فى توجيه الأدب وبعث الثقافة وإحياء العلوم .

فاذا ما انتقل الى العصر العباسى ، فهنا يرى بروكلمان أن لغة العرب قد أخذت تستقل فى العالم بحمل لواء العلم والحضارة لعدة أجيال وقرون ، وأنها بدأت تسجل دورها العالمى فى هداية ركب الثقافة والمدنية الى أمد طويل . ورأى حينئذ أن الأدب العربى الخاص لم يعد أجدى على الانسانية من الأدب العربى العام . ومن ثم شرع فى تناول الحياة العقلية كافة بالوصف والنقد والتحليل وجعل يعرض صورة متكاملة لحيوات جميع العلوم والفنون وتراجم مشاهير العلماء والكتاب والأدباء فى دراسة مفصلة مقارنة ، مصحوبة بكل ما وقف عليه بروكلمان من آثار العلم فى مكتبات المشرق أو المغرب ، مشفوعة بكل ما عرفه من وجوه التأثير المختلفة لهذه الأثار فى ثقافة العالم وحضارته ، وما عمل لها من ترجمات وما أثير حولها من بحوث ودراسات .

وأخيراً ، وبعد أن دالت العلم العربى ، عندئذ عادت اللغة العربية كما بدأت لغة محلية تتجاوب أصداءوها بين ربوع أهلها ، ويقتصر أدبها العام على تزويد أنغام المجد التليد . الى أن أشرف فجر النهضة الحديثة فى ربوع المشرق واقتربت أنحاء العالم بعضها من بعض ، وتهيأت لتبادل الأفكار وتفاعل الثقافات فرص لم تكن لتسنح للبشرية إلا بفضل ما وصل إليه العلم العالمى من تقدم فى العصر الحديث . حينئذ استأنفت العربية حياة جديدة كما نراها اليوم وبدأت تؤكد وجودها وتفيق من سباتها .

رأى بروكلمان بنفاذ بصيرة وصواب تقدير ، فعمد فى الشق الأول الى تسجيل كل ما عرفه من الآثار الباقية لهذه المرحلة بقضها وقضيضها ، مبرزاً من ذلك ما يستحق التنويه والإشارة به ، وكشف بذلك عن تراث حقبة من حياة العربية طالما أخفته يد الفرقة والانقسام بين أجزاء العالم العربى .

ثم انتقل بروكلمان الى الشق الثانى من حياة العربية فى عصرها الأخير ، فوجد العلم العربى يأخذ طابعاً تعليمياً بحتاً . وقد أدرك بروكلمان تمام الإدراك من جانب آخر أن روح النهضة الحديثة أخذت تنتشر بقوة فى كان الأدب العربى الخاص ، فقصر تناوله للغة العربية على هذا الجانب وراح يدرس جذور هذه النهضة ومعوقاتها ومقوماتها ، ويصف حيوات روادها وقوادها ويعرض أعمالهم وآثارهم عرضا مشبعاً بالتحليل والاستيفاء وموازنة وجوه التشابه أو التأثر أو التأثير بين كل ذلك وما عرفه هو من أداب الأمم الآخرى .

أما تاريخ التراث العربى لفؤاد سزجين (٨) فهو آخر مرحلة متطورة فى تصنيف العلوم العربية وطبقات مؤلفيها ، ويضم فى نعتيه أشتات هذا التراث المخطوط فى كل مكتبات العالم التى زارها المؤلف . هذا ويمثل هذا المرجع محاولة المؤلف الواعية لتنقيح وتهذيب كتاب بروكلمان المشهور . وإن كثيراً من النقاد يعتقدون أن هذا العمل عندما يتم ، فانه سوف يفوق جهد بروكلمان الأدبى على مستوى مدى الفهم والرؤية وعلى مستوى طريقة التناول .

إن تاريخ التراث العربى يوجد فيه تغطية أشمل للمخطوطات مما يمكن أن نجد فى تاريخ الأدب العربى لبروكلمان . وليست هذه الملاحظة طعناً وتشكيكاً فى علم بروكلمان ، ولكنها ملاحظة مبينة على أساس تلك الابحاث النشيطة الناجحة عن مخطوطات جديدة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بالإضافة الى أن سزجين قد حظى بميزات وفوائد أجهزة النسخ الحديثة التى تضمن فعالية أعظم وإمكانية أشمل مما كان عليه الحال فى زمن بروكلمان .

حقاً إن المادة المضمنة فى كتاب سزجين مبينة بصفة مبدئية على تضمينات بروكلمان ، ولكنها مكملة بتغطية أكبر للمخطوطات . هذا ويمتاز هذا الكتاب عن الكتب السابقة وبخاصة كتاب بروكلمان بأن المؤلف راجع مواده وأصلح ما فيها من أخطاء ، وأضاف إليه معلومات جديدة مكملة مثل : تاريخ المخطوطة وعدد صفحاتها وكذلك عدد أجزائها ، كما يعرف أحياناً بمحتوياتها إذا كان اسمها غامضا ، كما أنه اشتمل على المخطوطات التى ذكرها بروكلمان ، فيذكرها أولاً ثم يضع العلامة ⊗ ويتبعها بالمخطوطات الجديدة التى جمعها من الفهارس والقوائم التى ظهرت بعد بروكلمان ، وكذلك من دراسات المؤلف الخاصة .

وعلى طريقة مخالفة لبروكلمان فان سزجين يقسم كتابه إلى أبواب حسب الموضوعات مع تقسيمات فرعية مبنية على أساس الترتيب الزمنى مستعملا الدولتين الأموية والعباسية كأسس للتقسيم الزمنى . ولهذا يكون سزجين قد سار على أساس عرض الموضوع الواحد فى

وحدة زمنية طويلة . ولنذكر على سبيل المثال الموضوعات الأساسية التى احتواها المجلد الأول وهى :

علوم القرآن (القراءات والتفسير) والأحاديث النبوية ، والتاريخ والفقه والعقيدة (التوحيد) والتصوف .

ومع كل قسم من هذا المجلد يبدأ سزجين هذه الموضوعات بمقدمات علمية يبحث فيها أولية هذه العلوم وتطورها والضرورة التى أدت إلى التفكير فيها . ثم يستعرض المؤلفين الذين كتبوا وصنفوا فى هذه الموضوعات ويتحدث عن تاريخ حياتهم وثقافتهم وشيوخهم ومدارسهم ووفاتهم ، مرتِّبًا إياهم ترتيبًا زمنيًا حسب تاريخ الوفاة . ثم يذكر أشهر المراجع التى كتبت عنهم ومؤلفاتهم المطبوعة والمخطوطة وأين مكانها من مكتبات العالم . وبذلك كله منذ نشأة هذه الموضوعات أى فى العصر الأموى حتى سنة ٤٣٠ هـ / ١٠٣٨ م أى نهاية العصر الذهبى للثقافة العربية . والموضوع فى كتاب سزجين له وحدته من أول نشأته حتى هذا التاريخ الذى وصلت الثقافة العربية فيه إلى ذروتها . وهذه الوحدة نقطة هامة يمتاز بها كتاب شزجين عن كتاب بروكلمان الذى تنقصه هذه الوحدة . فان بروكلمان كما سبق أن قدمنا قد قسم كتابه تقسيمات كثيرة (زمنى ، وموضوعى ، وجغرافى) جعلته يفقد وحدته وبالتالى سهولة البحث

فقد جعل بروكلمان التراث العربى فى مرحلتين :

١- الأولى أدب الأمة العربية من أوليته إلى سقوط الأمويين سنة ٧٥٠ م . وهذه المرحلة تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

(أ) الأدب العربى إلى ظهور الاسلام .

(ب) الأدب العربى فى عصر النبى محمد (ص) .

(جـ) عصر الدولة الأموية .

٢- والمرحلة الثانية هى الأدب الاسلامى باللغة العربية . ومن هذه التقسيمات يتشعب الموضوع ويضطر المؤلف إلى ذكر جزء قليل منه لأنه لابد من الكلام عن كل جزء من الموضوع فى كل قسم . وهذا يتعب الباحث ويجعله يبذل مجهوداً أكثر فى الحصول على ما يريد .

هذا ومن الجدير بالذكر أنه بسبب نظام التصنيف الذى اتبعه سزجين فاننا نجد أن أعمال مؤلف ما يمكن أن تسجل تحت أكثر من باب واحد حسب صلتها بالموضوع الذى تبحث فيه. وهذا يبدو على نقيض بارز لنظام التصنيف المتبع من قِبَل بروكلمان والذى ألمحنا إليه من قبل.

هذا ومن ناحية أخرى فان كتاب سزجين يمتاز أيضاً بالعرض الضخم لمكتبات المخطوطات

التى زارها المؤلف وفحص فهارسها ، فقد زار حوالى أربعين دولة فى الشرق والغرب وزار كل مدنها التى بها مكتبات ، وانتقى من هذه المكتبات العدد الضخم من المخطوطات . وإذا عرفنا أن مدينة مثل اسطنبول بتركيا فيها حوالى مائة مكتبة مزدحمة بالمخطوطات التى تعد بالآلاف ، أمكننا أن ندرك مدى المجهود الجبار الذى بذله المؤلف فى سبيل الاطلاع على تلك الكمية الهائلة من الكتب .

وزيادة على ذلك فقد قدم المؤلف قائمة طويلة بالمراجع العامة العربية منها والأجنبية التى رجع إليها فى ترجمة المؤلفين . ويحتوى المجلد الأول على قائمة بـ ٣٢٧ مرجعاً عربياً و ٢١٥ مرجعاً أجنبياً .

وفى نهاية الكتاب قدم سزجين فهرساً للمؤلفين وآخر بأسماء الكتب حتى يسهل الوصول إليها بسرعة .

إن تقييماً موضوعياً لهذين الكتابين يجب أن يتضمن دراسة مقارنة موضوعية تتعلق بالمحتويات وطريقة تقديمها فى كل من الكتابين . وفى محاولة لمناقشة كيفية استعمال هذين العملين بطريقة أكثر فعالية ، فاننى فى الدرجة الأولى سوف أقدم ما دُوِّن عن مؤلف واحد فى كل كتاب من الكتابين ، ثم سوف أختار مؤلفاً بطريقة عشوائية وأقارن تناول بروكلمان وسزجين ، وبهذه الطريقة فاننا سوف نناقش فهرس كل من الكتابين ونمط الاختصارات المتبعة فيه . وبهذا التقديم فانه من المأمول أن يستطيع القارىء تكوين رأى فى تقرير ، نقاط القوة والضعف لكل من هذين المرجعين .

وكمثال أول من كتاب بروكلمان فاننا سوف نختار ما دونه عن : محمد بن محمد بن أحمد المروزى الحاكم . وبالنظر الى فهرس المؤلفين الذى يقع فى المجلد الثالث من الملحق التكميلى " لتاريخ الأدب العربى " ، فاننا نجد إشارة إليه فى صفحة ٧٠١ من الفهرس . وعلى أساس ترتيب هجائى حسب الاسم الأول فننا نجد التدوين التالى عن هذا المؤلف : " محمد بن محمد المروزى الحاكم G ١ ، ١٧٤ ، S١ ، ٢٨٩ ، ٢٩٤ (الرقم الأخير بحروف طباعية بارزة) .

ويمكن تفسير هذا كالآتى : ترجمة سيرة حياة هذا المؤلف موجودة فى المجلد الأول من تاريخ الأدب العربى (الطعة الأولى) فى صفحة ١٧٤ . ويجب ملاحظة أنه فى الطبعة الثانية من تاريخ الأدب العربى فان صفحات الموضوع المتطابقة مع هذه الترجمة تكون مسجلة على الهوامش الجانبية ، وهكذا فاننا نرجع الى رقم ١٧٤ من الهوامش الجانبية ، وليس الى صفحة

١٧٤ فى الطبعة الثانية . أما الرمز (S ١) فهو يرمز الى المجلد الأول من الملحق التكميلى . أما الرقم ٢٩٤ المسجل بالطباعة البارزة فهو يرمز الى الصفحة التى تحتوى على معلومات متعلقة بهذا المؤلف . أما الرقم المسجل بالطباعة العادية ٢٨٩ ، فهو يرمز الى ذكر لواحد من أعمال هذا المؤلف ورد فى ترجمة سيرة حياة مؤلف آخر مسجلة فى تاريخ الأدب العربى . وتعتبر هذه هى الخطة المبدئية المستعمله فى تاريخ الأدب العربى للتمييز بين مراجع أولية وثانوية .

وفيما يلى إثبات لما ورد فى المجلد الأول من تاريخ الأدب العربى عن هذا المؤلف (صفحة ١٨٢ من الطبعة الثانية التى تقابل ١٧٤ من الهامش الجانبى) (١٠) :

" محمد بن محمد بن أحمد المروزى الحاكم الشهيد . تولى القضاء فى بخارى ، ثم جعله حميد السمانى أمير خراسان وزيراً له ، فلما أغار الاتراك على خراسان سنة ٣٤٣ هـ وقع فى أسرهم ، فربطوه فى ذروتى شجرتين أخذتا تتجاذبانه حتى مات . وقال السمعانى : إن عسكر الأمير ألزموه الذنب فى تأخير أرزاقهم عنهم واجتمعوا عليه ، فبعث السلطان يمنعهم عنه ، فخذلوا أصحاب السطان وكتفوا الحاكم وقتلوه على باب مرو فى مضربه ، وقد اغتسل ولبس الكفن ، وصلى صلاة الصبح والكتب بين يديه . وهكذا فقد عُرف " بالشهيد" .

ومن الجدير بالذكر أن بروكلمان يدخل هذا المؤلف تحت مدرسة فقه الحنفية فى الباب الثامن الخاص بعلم الفقه وذلك فى الكتاب الثانى (الأدب العربى الاسلامى من ٧٥٠ - ١٠٠٠ ميلادية) .

إن عبارة "Flugel ٢٩٦ " ترمز لذكر المروزى فى كتاب جوستان فلوجل . (١١) وأما بقية المادة التى تتلو هذه العبارة فهى تقول : " إن المروزى له كتاب الكافى فى اللغة والذى توجد نسخ منه فى برلين واسطنبول والقاهرة . وقد بنى المروزى كتابه على كتابى الشيبانى الجامع و الزيادات " .

وإذا انتقلنا الى سزجين لنناقش طريقة معالجته للمؤلفين ، وليكن هذا المؤلف هو : أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبى بكر المقدمى . وبالنظر الى فهرس المؤلفين الذى يقع فى صفحة ٨٢٨ من المجلد الأول فاننا نجد إشارة إليه فى صفحة ١٦٥ - ١٦٦ (وهذا يقابل صفحة ٤١٨ - ٤١٩ من الترجمة العربية) .

إن نبذة سيرة حياة هذا المؤلف تقول : " أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبى بكر

المقدمى (رقم ١٩ b عند بروكلمان ، ملحق ١ ، صفحة ٢٧٨ ؟ . كان قاضياً فى بغداد ومحدثاً ثقة ، وتوفى سنة ٣٠١ هـ / ٩١٣ م .

المؤلف فى تاريخ الأدب العربى . وإننا نجد أن سزجين يصنف هذا المؤلف كرجل من رجال علم الحديث خلال العصر العباسى .

وبعد نبزة سيرة حياة هذا المؤلف التى قدمناها نجد قائمتين من الكتب : القائمة الأولى تختص بمصادر ترجمة حياة المؤلف ونجد فيها المعلومات التالية :

" تاريخ بغداد للخطيب ، المجلد ١ ، ص ١٢٦ - ٣٣٧ ، الأنساب للسمعانى ٥٣٩ ب ، المنتظم للجوزى ، المجلد ٦ ، ص ١٢٦ ، اللباب لابن الأثير ، المجلد ٣ ، ص ١٦٩ ، Ro-senthal : **History** 428 : الزركلى : الأعلام ، مجلد ٦ ، ص ١٩٧ .

أما القائمة الثانية فهى تختص بأثار أو مؤلفات المؤلف وقد ورد فيها المعلومات التالية: كتاب التاريخ وأسماء المحدثين وكناهم : المتحف البريطانى ، الملحق ٦١٧ (وليس رقم ٧١٧ كما ذكر بروكلمان ، مخطوطات شرقية ٣٦١٩ (٤٤ ودقة ، قبل سنة ٤٧٦ هـ) .

وهكذا نلاحظ أن سزجين يمتاز عن بركلمان باستعماله لقائمة منفصلة بكتب المراجع التى تحتوى على معلومات عن المؤلف:وبقائمة أخرى منفصلة لسرد مخطوطات المؤلف ومؤلفاته.

ويجب ملاحظة أنه إذا ورد فى كتاب بروكلمان ترجمة لسيرة حياة مؤلف ما ضمنه سزجين أيضاً فى كتابه ، فان سزجين سوف يشير الى الموضوع فى كتاب بروكلمان باثباته المعلومات بين قوسين قبل اسم المؤلف . وما لم يكن قد ذكر أن المعلومات قد سُجلت فى أحد الملاحق التكميلية (كما هو الحال فى المثال الذى تقدم ذكره) فان ذلك يعنى أن أرقام الصفحات تشير الى التدوين الذى ورد فى تاريخ الأدب العربى . الطبعة الأولى ، وليس الى الملاحق . ومرة آخرى يجب علينا أن نلاحظ أن المجموعة الأولى من الأسماء المثبتة تحت ترجمة سيرة حياة المؤلف ترمز الى الشروحات والمراجع المتعلقة بذكر حياة المؤلف وأعماله ، بينما نجد القائمة الثانية من العناوين المسبوقة بأرقام ترمز وتشير الى أعمال المؤلف المعروفة وأماكن وجود النسخ وأجزاء من المخطوطات .هذا وربما يكون من المناسب عند هذه النقطة أن نقارن ما سجله المؤلفان عن نفس الشخصية الأدبية ، لنكون أقدر على تحديد طريقة التناول التى اتبعها كل منهما : ولنكون أقدر على اجراء موازنة وإصدار حكم موضوعى على طريقة كل منهما .

ولتكن الشخصية التى نتناولها ذلك المؤلف الذى قدمنا ترجمة سيرة حياته من كتاب سزجين فى الصفحة السابقة ، وهو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبى بكر المقدمى . (راجع

ترجمة حياته في الصفحة السابقة أي رقم ١٠) . ولننتقل الآن لنرى ما كتبه بروكلمان عن نفس هذه الشخصية :

" أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أبي بكر المقدمي : كان قاضيا في بغداد . توفي سنة ٣٠١ هـ / ٩١٣ م .

الخطيب : تاريخ بغداد مجلد ٢ ، ص ٣٣٦ ، السمعاني . الأنساب ٥٣٩ ب . أسماء المحدثين وكناهم ، المتحف البريطاني ، ملحق رقم ٧١٧ .

هذا وإننا بمقارنة ما كتبه كل من بروكلمان وسزجين حول نفس الشخصية نصل الى الاستنتاجات التالية :

١- إن المادة التي سجلها سزجين مبينة في معظمها على مادة بروكلمان

٢- إن سزجين يشير قبل عرض مادته الى موضع هذه المادة من كتاب بروكلمان . وذلك باثباته المعلومات بين قوسين قبل اسم المؤلف .

٣- إن قائمة الكتب التي تختص بحياة المؤلف عند سزجين أطول من قائمة بروكلمان ، فقد ذكر بروكلمان تحت هذه القائمة كتابين فقط ، بينما ذكر سزجين ستة كتب

٤- إن قائمة الكتب التي المختصة بحياة المؤلف عند بروكلمان تبدو متداخلة مع القائمة الثانية الخاصة بمؤلفات المؤلف ومخطوطاته ، وهذا يبدو مربكاً بالنسبة للباحث فقد لا يستطيع أن يميز مؤلفات المؤلف نفسه من مؤلفات غيره التي تناولته بالذكر .

٥- إن المعلومات التي يقدمها سزجين عن مؤلفات ومخطوطاته تمتاز عن معلومات بروكلمان بأنها تضيف معلومات نافعة لم ترد عند بروكلمان مثل رقم المخطوطة وعنوانها وعدد أوراقها وتاريخها .

٦- يبدو أن سزجين كان أكثر دقة في مراجعة مادته وتدقيقها فقد صحح معلومات خاطئة ذكرها بروكلمان ، فقد ذكر بروكلمان أن المخطوطة في المتحف البريطاني . ملحق ٧١٧ ، وجاء سزجين فذكر أنها ملحق ٦١٧ وليس ٧١٧ كما ذكر بروكلمان .

وبعد ، فلسنا هنا بصدد إصدار حكم عام على أي من الكتابين يعتبر أفضل من الآخر . فلولا كتاب بروكلمان لما كان كتاب سزجين . بل إن سزجين نفسه يعترف في مقدمة لكتابه أن هدفه الأول كان مراجعة وتنقيح وعمل ملحق لكتاب بروكلمان . ولكن دائرة بحثه اتسعت أكثر

مما تصور فأخرج كتابه كعمل مستقل . ولكن مع حرصي على عدم إصدار حكم عام ، فهذا لا يمنع المرء من أن يبدى بعض الملاحظات الموضوعية التى تتفق مع روح البحث العلمى .

لقد سبق أن ذكرت الظروف المواتية التى كانت فى صالح سزجين والتى لم نكن مواتية لبروكلمان ، ونعنى بذلك استعماله لأجهزة (البيبلوغرافيا) الحديثة التى تتيح - دون - شك- جهداً مبحثياً أعمق وبطريقة أكثر فعالية . ونتيجة لهذا الإمتياز فان الباحث يشعر بارتياح أكثر عند استعماله لعمل سزجين .

إن بركلمان قد استعمل طريقة تصنيف مفصلة الى حد بعيد . كما أنه لجأ الى تسجيل المؤلفين تحت طبقة واحدة فقط . وهذه طريقة تخلق احساساً عميقاً بعدم الرضا والارتياح للطريقة المتكلفة التى تطبع الكتاب كله بطابعها . ومع ذلك فان هذا التصنيف يمكن أن يكون نافعاً إذا كان الباحث يريد أن يباشر عملاً فى بحث محدد ومتخصص الى درجة كبيرة : على سبيل المثال : الكتاب الشيعيون فى العراق فى القرن السابع عشر . ومع ذلك ، فتحت هذه الظروف أيضاً على الباحث أن يرجع الى سزجين من أجل الحصول على قائمة أشمل بالمراجع والمخطوطات ذات الصلة بالموضوع .

إن طريقة تصنيف سزجين الأكثر شمولية تعتبر مثالية للباحث الذى يرغب أن يتابع بحثاً أعم وأشمل حيث يصبح التركيز على أفراد أو أشخاص ليس فى نفس أهمية التعرض للمؤلفات التى تمثله . وإننا بعد كل هذا لا نستطيع أن نتصور باحثاً جاداً يقتصر فى استعماله على أحد الكتابين فقط دون الآخر . هذا ومن ناحية آخرى فاننا لا نتصور باحثاً مهتماً ببحث أى موضوع قبل سنة ٤٣٠ هـ / ١٠٣٩ م : يقتصر فى استعماله على كتاب بروكلمان فقط كمرجعه الوحيد فى وصف الكتب والمخطوطات دون الرجوع الى سزجين فى تاريخ التراث العربى إذا كان هذا المرجع موجوداً..

إن بروكلمان يقدم فعلاً ترجمة سيرة حياة أكثر شمولاً للمؤلفين الذين يضمنهم كتابه . وإذا كان الباحث يريد حكماً عاماً عن حياة مؤلف فى العصور المبكرة ، فان استعماله لبروكلمان كدليله الوحيد ليس عملاً غير مرغوب فيه ، مع العلم أن المرء يمكنه أن يواجه مشكلة عدم تضمين بروكلمان فى تاريخ الأدب العربى للمؤلفين المغمورين غير المشهورين . أما سزجين بخصوص هذه الفترة المبكرة فانه يكون أكثر احتمالاً أن يضمن مثل هذا الشخص المغمور فى كتابه .

كما أنه يبدو من ناحية أخرى أن فهرس بروكلمان بخصوص المؤلفين أكثر إرهاقاً وإزعاجاً عند استعماله من فهرس سزجين ؛ لأن الأول يركز تركيزاً كبيراً على الترتيب الهجائى حسب الاسم الأول للمؤلف . أما سزجين فانه يقدم فهرسه المتعلق بالمؤلفين فى صورة جدولية مختلفة باستعماله عمودين فقط فى كل صفحة مقابل ثلاثة أعمدة فى تاريخ الأدب العربى لبروكمان .

إن المؤلفين كلاهما يستعملان نفس الطريقة فى تسجيل فهرس عناوين المؤلفات ، غير أن طريقة تقديم تاريخ الأدب العربى لقائمة بثلاث أعمدة فى كل صفحة يمثل مظهراً فوضياً متعباً الى حد ما .

هذا ومن الجدير بالذكر أن فهارس المؤلفين وأسماء الكتب فى تاريخ الأدب العربى مثبتة فى المجلد الثالث من مجموعة الملاحق التكميلية ، وليس فى نهاية مجلد من الكتاب على حدة كما فعل سزجين .

ويستطع المطلع فى الحال أن يدرك أن طريقة سزجين فى تسجيله قائمة الشروحات والمخطوطات هى أسهل للباحث فى الاستعمال . إن سزجين يوظف حقاً استعمالاً أفضل لعلامات الترقيم للتفريق بين التوائم الداخلية لتسجيل المراجع والشروحات .

إن كلا المرجعين يحتويان على قوائم تعدد المختارات المفردة والمزدوجة للمخطوطات العربية . ولكن سزجين يقدم قائمة أشمل بكتب المراجع الثمينة المتعلقة بوصف المراجع والمخطوطات وفوق ذلك بأن تاريخ التراث العربى يسجل أماكن وجود تلك المراجع والمخطوطات فى المكتبات والجامعات التى تمتلك مخطوطات عربية ويضمن أيضاً عناوين الفهارس لهذه المخطوطات .

وأخيراً فقد يكون من مكتملات هذا البحث أن نلحق به ترجمة لفهرس قائمة المحتويات فى كل من المجلد الأول من تاريخ الأدب العربى والمجلد الأول من تاريخ التراث العربى ؛ كما وردت فى نسخ الكتابين الأصلية بالألمانية ، آملين من ذلك أن هذه الترجمة قد تساعد القارىء على تكوين فكرة عامة عن محتويات الكتابين وعن طريقة التناول فى كل منهما .

" قائمة فهرس محتويات تاريخ الأدب العربى لبروكلمان "

المجلد الأول – الطبعة الثانية

مقدمة المولف :

***

قائمة فهرس محتويات تاريخ التراث العربى لسزجين

***

ملاحظات هامشية

١- انظر Bergstrasser , G . " H unain Ibn Ishag uber die syrisehen und arabischen Gal-en ubersetzungen " , (Abbundiungen fur die kunde des Morgenlendes , Bd . Xvii , no . 2 1925 .

٢-انظر ابن النديم ، كتاب الفهرست : تحقيق جوستاف فلوجل ، بيروت مكتبة خياط ١٩٦٦ .

٣- انظر الطوسى : الفهرست ، تنقيح ومراجعة محمد صادق آل مجر العلوم ، الطبعة الثانية ، النجف ، منشورات المطبعة الحيدرية ١٩٦٠ .

٤- انظر بروكلمان ، كارل ، تاريخ الأدب العربى ، المجلدان الأول والثانى والثالث ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار - دار المعارف بمصر : ١٩٦٨ : ١٩٦٩ - الجزء الرابع والخامس ترجمة الدكتورين السيد يعقوب بكر ورمضان عبد التواب ، دار المعارف بمصر ١٩٧٥ .

وللرجوع الى الكتاب باللغة الألمانية انظر

Carl BRockFLMANN , Geschichte der Arabischen Litteratur , Frster Band , Leiden , 1943 , Zweiter Band , Leiden 1949 , Supplement Band , Leiden . 1937 , Zweiter Supplemend Baud , 1938 , Dritfer Supplement Band , Leiden , 1942 .

٥- انظر سزجين ، فؤاد ، تاريخ التراث العربى ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، ترجمة الدكتور فهمى أبو الفضل ، ومراجعة الدكتور محمود فهمى حجازى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٧١

وللرجوع الى الكتاب باللغة الألمانية انظر

Fuad Sezgin , Geschichte des Arabischen Schrifttums , Band , Leiden 1967,

٦- لقد ترجم الى العربية حتى الآن ستة أجزاء من كتاب بروكلمان تاريخ الأدب العربى ، وهو يعادل الكتاب الثانى الذى يشمل الأدب العربى الاسلامى ، القسم الثانى ، عصر ما بعد الفترة القديمة للأدب الاسلامى من سنة ٤٠٠ هـ / ١٠١٠م الى ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م أما كتاب سزجين تاريخ التراث العربى فقد ترجم حتى الآن الجزء الأول من المجلد الأول ، والذى يشمل ثلث المجلد الأول ، من النص الألمانى ويغطى مكتبات المحفوظات العربية ، المراجع العامة ، علوم القرآن ، علم الحديث .

٧- وللرجوع الى هذا الكتاب باللغة الانجليزية انظر .

Arbuthnot , Arabic Authors , a Manual of Arabian History and Literature (London 1895) .

٨- وللرجوع الى هذا الكتاب فى لغته الأصلية انظر

Hammer - Burgstall , Literaturgesshichte der Araber , von iherm Beginne bis zu Ende des Zwoiften gahrhunderts der Hidschret (vienna 1850 - 1856) .

٩- للوقوف على دوافع المؤلف وراء تأليف كتابه راجع مقدمة المولف للكتاب صفحة ١ - ٥ .

١٠- وهذا يقابل صفحة ٢٢٦ - ٢٦٧ من الترجمة العربية - الجزء الثالث .

١١- وللرجوع الى هذا الكتاب بلغته الأجنبية انظر .

Gustav Flugel , Die Klassen der Hanefitichen Rechtsgelehrten (Leipzig , 1861).

تابع لملاحظة رقم ١ . انظر فى تاريخ حياة بروكلمان ووصف مؤلفاته :

Joh Fuck , carl Brockelmann als Orientalist (wiscenschaftliche Zeitschrift der Martin - Luther Universitat , Halle - Wittenberg VII , 1957 - 58 PP . 857 - 875.

وانظر قائمة كاملة بآثار بروكلمان فى كتاب : المنتقى من دراسات المستشرقين للدكتور صلاح الدين المنجد (القاهرة ١٩٥٥) .

" مراجع البحث "

١- كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى ، المجلدان : الأول والثانى والثالث 1- ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ، ١٩٦٩ . المجلد الرابع والخامس ترجمة الدكتورين السيد يعقوب بكر ورمضان عبد التواب ، دار المعارف بمصر ١٩٧٥ .

٢- فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربى ، المجلد الأول ، الجزء الأول ، ترجمة -2 الدكتورفهمى أبو الفضل ومراجعة الدكتور محمود فهمى حجازى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

3- Carl Brockelmann , Geschichte der Arabischen Litterature , Frster Band , Leiden , 1943 , Zweiter Band , Leiden 1949 , Supplement Band , Leiden , 1937 Zweiter Supplement Band, Leiden ,1938 Dritter Supplement Band , Leiden 1942 -٣

4- Fuat Sazgin , Geschichte des Arabischen Schriflums , Band 1, Leiden , 1967 . -٤

معاجم المصطلحات الأدبية فى العربية
ودور الببليوجرافيا فى مساندتها

يوسف حسن نوفل

تمهيد : المصطلح فى رحاب التراث

سيظل التفكير المعجمى ، مهما تعددت طرقه ، وتنوعت أساليبه وتطورت أدواته حتى استعانت بمنجزات العصر ، وعلى رأسها الحاسوب ، سيظل فى مكانته اللائقة فى تراث أجدادنا ، وهو تراث معجمى - برغم صعوبة حصره فى هذا التمهيد - يتجه إلى افاق الأدب فيضيئها بما يؤكد حقيقة مهمة ، هى أننا لا نبدأ فى عصرنا من فراغ . من إسهامات هذا التراث ما يتصل بالمصطلح ومنه ما يتصل بالمعجم ، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر :

التعريفات للشريف على بن محمد الجرجانى (٨١٦ هـ) ، مصر ١٣٠٦ هـ ، وهناك طبعة أخرى لعبد المنعم الحفنى ، مع مقدمة ودراسة ، وكان فلوجيل الألمانى (١٨٠٢ - ١٨٧٠م) قد نشر التعريفات بليبسك سنة ١٨٤٥ ووردت به أخطاء نتيجة عدم إلمامه بالعربية ، ومصطلحاتها الفلسفية (٢) ، وقد رجع الحفنى إلى التهانونى الذى ينقل عن الجرجانى فى تنقيح النص ، وذكر مصادر الجرجانى (ص١٥) .

يضم كتاب التعريفات من المصطلحات الفلسفية والمنطقية والصوفية ، والنحوية والصوفية (١٩٠٣) مع مصطلحات فى العروض والفقه وغيرهما ، ووازن الحفنى بين التعريفات للجرجانى والتعريفات لألان ، طبعة جاليمار سنة ١٩٥٣ ، ورأى تاثر الكتاب الفرنسى بالكتاب العربى فى الاسم والمسمَّى ؛ إذ لم يورد الكتاب الفرنسى إلا ٢٢٤ تعريفا فقط ، ويشرح المصطلحات بلغته هو ، أما الجرجانى فينقل عن الآخرين .

والتعريفات للجرجانى(٣) : معجم شرح الألفاظ المصطلح عليها بين الفقهاء والمتكلمين والنحاة والصوفيين والمفسرين ، وغيرهم ، وبآخره رسالة فى اصطلاحات الصوفية من كتاب الفتوحات المكيَّة لابن العربى ، ويمتاز بايجازه فى تحديد المعنى مثل شرح مصطلحات :

اقتضاء النص (ص٢٧) ، والاقتباس (ص٢٧) ، والإلهام (ص٢٨) ، وأهل الذوق (ص٣٣) ، والإيغال بختم البيت بما يفيد نكتة (ص٣٥) ، والتجريد فى البلاغة (ص٤٥) والتجلى (ص٤٤) ... إلخ .

ولمصطلحات الصوفية - كما نعرف - أثر كبير فى تجربة الشعر العربى الحديث ، وبخاصة الشعر الجديد ، من مثل ما نرى لدى صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وغيرهما من الشعراء. ومفاتيح العلوم لمحمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمى (٣٨٧ هـ) ، مصر ١٣٤٢ هـ ، ونشر فان فلوتن ، ليدن ١٨٩٥ م ، ولابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس بن ذكريا . . . - ٣٩٥ هـ) كتاب معجم (٤) مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام هارون ، الحلبى بمصر ١٣٦٦ هـ - ١٣٧١ هـ ، ثم الخانجى ط ٣ ، ١٤٠٢ م ، ١٩٨١ م ، وديوان الأدب فى أربعة أجزاء ، وهو أول معجم عربى مرتب بحسب الأبنية تأليف الفارابى (ت ٣٥٠ هـ) ، تحقيق ووضع الفهارس أحمد مختار عمر ، ومراجعة إبراهيم أنيس وراجع الفهارس عبد الوهاب عوض الله ، وعبد الصمد محروس ، وأشرف عليها مصطفى حجازى الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ - ١٣٦٩ هـ ١٩٧٩ م ، وكشاف اصطلاحات الفنون لمحمد على الفاروقى التهانونى (١١٠٨ هـ) حققه لطفى عبد البديع ، وترجم النصوص الفارسية عبد النعيم محمد حسنين ، وراجعه أمين الخولى ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، النهضة المصرية ، ١٣٨٢ هـ ، ١٩٦٣ ، وله طبعة قديمة بمطبعة إقدام بدار الخلافة العلية ١٣١٧ هـ ، وكتاب السامى فى الأسامى لأحمد بن محمد أبى الفضل الميدانى النيسابورى صاحب كتاب الأمثال (ت٥٣١ هـ) ، نشره ورتب إخراجه وشرح المقابل الفارسى لكلماته محمد موسى هنداوى ، دار المعارف ، والأنجلو مطابع الشعب ، د . ت ، وهو فى أسماء الله تعالى ، والنبى (ص) والكتب المنزلة ، والشرائع والأديان ، والحيوان ، والأعضاء، والصفات والصناع والمصاهرات ، والأطعمة ، والهواء والسحاب ، والأرض والمياه، والنبات .... إلخ ، وكليات أبى البقاء ، بولاق ، مصر ١٢٥٣ هـ .

ومنها ما يتصل بالإعلام من الأدباء مثل : معجم الأدباء لياقوت (٥٧٤ - ٥٧٥ هـ ٦٢٦هـ) ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت ، د . ت ، صورة لمطبوعات دار المأمون .

ومنها ما يتصل بالتراث : معجم الأمثال العربية القديمة (٥) ألفه عفيف عبد الرحمن ، راجعا إلى مصادره فى كتب الأمثال ، ولسان العرب ، وغيرها ، وقد رتبه على مواد المعجم هجائيا ، وقد أبان عن منهجه فى إيراد المادة كما أضاف إلى الأمثال الأقوال المأثورة ، وفى كلٍ كان مقصده الأمثال القديمة لا المولّدة .

البخارى ، وَضَعَه محمد فؤاد عبد الباقى (٦) ومعجم ألفاظ القرآن الكريم ، مجمع اللغة العربية (٧) ، والمعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، محمد فؤاد عبد الباقى (٨) ، مُعتمِدًا على ما حصله من كتاب فلوجيل ، ودراسات لأسلوب القرآن الكريم لمحمد عبد الخالق عضيمة ، ومعجم الألفاظ والأعلام القرآنية لمحمد إسماعيل ابراهيم - دار الفكر ١٩٦٩ ، والمرشد فى ايات القرآن الكريم وكلماته لمحمد فارس بركات ، دمشق ١٩٥٧ ، ودليل الحيران فى الكشف عن أى القرآن للحاج صالح ناظم .

وهكذا نجد أن حركة المصطلح لاتبدأ من فراغ ، بل تقوم على أسس قوية من التراث ، لايمكن إغفالها ، بل يُبنى عليها ويُنطلَق منها وإن راعينا الإيجاز فى عرضها .

١- المصطلح : الأهمية ، والتحديات ، والحاجة إلى تحديده

وأمام فوضى المصطلحات الأدبية نجد النص الأدبى وعاء يضم منجزات علوم أخرى ، ومن ثم نراه مطالبا باستخدام مصطلحاتها كالفلسفة ، والاجتماع وعلم النفس ، وعلم اللغة ، والنحو ، والألسنية ، والأسلوبية . ونتفق مع سعيد علوش (٩) فى ملاحظاته حول : تضارب استعمالات المصطلح بين ولادتها الأصلية فى مصادرها الأولى ، وتناقلها على يد الأكاديميين ، النقاد والمترجمين / القراء العاديين .

وأنه أرجع الاختلاف إلى ارتباط المصطلحات بشكل قوى " بالمواصفات الثقافية " ، و " التقاليد الأدبية " ، وكان هذا الاختلاف مميزا للأستعمال ، وكتابة المصطلحات ، وقراءتها وتداولها لدى المختصين والقراء معا .

كما يَذكر ما يحدث من ترويج لمصطلحات بعينها بطريقة تخرجها عن السياق الذى وضعت له ، ونبّه إلى أن دخول المصطلحات فى متاهات التحويلات اللامتناهية ، بعيدا عن مجال الإضافة والنقص المشروعين مما يفتح الباب لخلل طبيعى (١٠) .

الحاجة إلى تحديد المصطلح

وحين نتأمل هذا الكم من النتاج المعجمى ، والمصطلحى لدى القدماء ندرك أن دافعهم إلى هذا النتاج هو الإدراك الفعلى لجدوى تحديد المصطلح وحصره ، من هنا رأيناهم يصرّحون بأهمية المصطلح ، ذلك أنه مفتاح القراءة الأدبية الجادة ، والتفسير الفنى لها .

وقد بدت الحاجة إلى أهمية تحديد المصطلح قديما وحديثا ، فمن قديم ، نجد التهانونى يشرح لنا قضية الاحتياج إلى تحديد المصطلح وطريقته في تصنيفها واقتباسها ، وذلك فى مقدمة كتابه (اصطلاحات الفنون) يقول : " إن أكثر ما يُحتاج به فى تحصيل العلوم المُدَوَّنة والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح ، فان لكل علم اصطلاحا خاصا به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلا ، وإلى انفهامه دليلاً .

فطريق علمه إمّا الرجوع إليهم أو إلى الكتب التى جمع فيها اللغات المصطلحة كبحر الجواهر وحدود الأمراض فى علم الطب ، واللطائف الأشرفية ونحوه فى علم التصوف .

ولم أجد كتابا حاويا لاصطلاحات جميع العلوم المتداولة بين الناس وغيرها ، وقد كان يختلج فى صدرى أوان التحصيل أن أؤلّف كتابا وافيا لاصطلاحات جميع العلوم ، كافيا للمتعلم من الرجوع إلى الأساتذة العالمين بها ، كى لا يبقى حينئذ للتعلم - بعد تحصيل العلوم العربية - حاجة إليهم إلا من حيث السند عنهم تبركا وتطوعا .

فلما فرغت من تحصيل العلوم العربية والشرعية من حضرة جناب أستاذى ووالدى شمّرت عن ساق الجد إلى اقتناء ذخائر العلوم الحكمية الفلسفية من الحكمة الطبيعية والإلهية والرياضية كعلم الحساب والهندسة والهيئة والاسطرلاب ونحوها ، فلم يتيسر تحصيلها من الأساتذة ، فصرفت شطرا من الزمان إلى مطالعة مختصراتها الموجودة عندى فكشفها الله تعالى علىّ فاقتبست منها المصطلحات أوان المطالعة وسطّرتها على حدة فى كل باب باب يليق بها على ترتيب حروف التهجى ، كما يسهل استخراجها لكل أحد ، وهكذا اقتبستُ من سائر العلوم فحصلت فى بضع سنين كتابا جامعا لها ورتبته على فنين : فن فى الألفاظ العربية ، وفن فى الألفاظ العجمية " (١١) :

ومن قديم قال ابن العربى فى (الفتوحات المكية) فى بداية حصره اصطلاحات الصوفية:

أما بعد : فانك أشرت إلينا بشرح الألفاظ التى تداولها الصوفية المحققون من أهل الله بينهم لما رأيت كثيرا من علماء الرسوم وقد سألونا فى مطالعة مصنفاتنا ومصنفات أهل طريقنا مع عدم معرفتهم بما تواطأنا عليه من الألفاظ التى بها يفهم بعضنا عن بعض كما جرت عادة أهل كل فن من العلوم فأجبتك إلى ذلك ولم أستوعب الألفاظ كلها . ولكن اقتصرت منها على الأهم فالأهم ، وأضربتُ عن ذكر ما هو مفهوم من ذلك عند كل من ينظر فيه بأول نظرة لما فيها من الاستعارة والتشبيه . وقد أوردنا ذلك لفظة لفظة والله المؤيد والنافع بمنّه لا رب غيره ، فمن ذلك : " .

ثم يبدأ بشرح مصطلحات : الهاجس ، والحال والشطح ، والمكان ، والتواجد ، والوجد والوجود ، الفناء ، والحضور ، والخاطر ، واليقين ، والسر ، والستر ، والمكاشفة ، والطوابع واللوامع ، والتلوين ، والاصطلام ، والغيرة ، والوصل ... إلخ ما هنالك من مصطلحات صوفية ذات صلة - فى نظر نقاد الأدب ودارسيه وشعراته - بالإبداع الأدبى ، كما رأينا فى التطبيقات الشعرية عند عبد الصبور ، وحجازى ، وأدونيس وغيرهما .

ويقول الشريف الجرجانى عن الاصطلاح : " هو إخراج الشيء عن معنى لغوى إلى معنى آخر لبيان المراد ، وقيل : هو لفظ معين بين قوم معينين " (١٣) ويورد أبو البقاء هذا التعريف، ويضيف إليه قائلاً ، " .... ويستعمل الاصطلاح غالبا فى العلم الذى تحصل معلوماته بالنظر والاستدلال " (١٤) .

ومن المعاصرين أشار إلى قضية المصطلحات واتساعها عبد الحميد يونس فى مقدمة (معجم الفولكلور) (١٥) : " إن المصطلحات مرنه تتشكل مدلولاتها ، وهى تختلف باختلاف البيئات والأجيال " .

كذلك أشار جميل صليبا فى مقدمة (المعجم الفلسفى) (١٦) : " الشخص الواحد يستعمل للدلالة على المعنى الواحد ألفاظا مختلفة ، أو يستعمل اللفظ الواحد للدلالة على المعانى المتباينة " ، كما يشير إلى أهمية المصطلح عند المترجمين .

ويذكر القواعد التى روعيت فى وضع الاصطلاحات . ويعرف محمود فهمى حجازى المعجم المختص ، يقول : " المعجمات التخصصية هى المعجمات التى تقدم الألفاظ الخاصة بفرع من فروع العلم " (١٧) . ويشير الدكتور حسن ظاظا إلى " معاجم المصطلحات التى تهتم بحصر مصطلحات علم معين . أو فن قائم بذاته ، وتشرح مدلول كل مصطلح حسب استعمال أهله والمختصين به " (١٨) . ويشير عبد السلام المسدى إلى القاموس المختص - أو ما يسمى بالقاموس الفنى (١٩) . ويشير على القاسمى إلى المعجم المختص بقوله : إنه " يعالج قسما واحدا من مفردات اللغة يختص بأحد فروع المعرفة .. وهدفه مساعدة القارىء على معرفة معانى لغة حقل معين من حقوق المعرفة ، ومصطلحاته ، مثل ذلك (معجم حتى) للمصطلحات الطبية " (٢٠) .

وقد بدت أهمية المعاجم الخاصة بالمصطلحات فى مجال الأدب الحديث وبخاصة فيما يتصل بفنون أدبية كالفن القصصى ، والفن المسرحى والمذاهب الأدبية ، ففى مجال المسرح، والقصة القصيرة ، والرواية ، والنقد الأدبى اضطربت المفاهيم حينا ، واختلطت الترجمات(٢١) حينا لا

سيما حين يُنْقَل المصطلح من لغات أجنبية متعددة ، إلى جانب طبيعة اختلاف استخدامات اللغتين الأجنبيتين : الفرنسية والعربية بين بعض بلاد المشرق العربى ، والمغرب العربى (لبنان ، والمغرب العربى) ودول المشرق بوجه عام مما أدى إلى تعدد المصطلحات والمفاهيم ، وشيوع الغموض .

وفى هذا الشأن اختلف الأمر لدى من يرون الفن القصصى أوربيا ، أو يرونه عربيا قادما من التراث مثل فاروق خورشيد (٢٢) ، كما تعددت الأراء حول المصطلح القصصى (٢٣) ، وغيره من الفنون .

وبعض الاختلاف فى الرأى يرجع إلى الصلة بقضية فصاحة الحوار وعاميته فى الفنين القصصى والمسرحى ، واختلاف نظرة النقاد ، واللغويين إلى قضية اللغة فى حوار هذين الفنين

وجدوى هذه المعاجم تتجسد فى مواجهة المصطلح السائد فى النص الأدبى مثل مصطلح Monologue حيث سمى تسميات : المونولوج الداخلى ، والمناجاة ، والنجوى ، وحديث النفس للنفس ، والحوار الذاتى ، والحوار الداخلى ، والحوار الباطنى ، وحوارات باطنية .

وأحصى ديمين جرانت فى كتابه (الواقعية) أكثر من ستة وعشرين نوعا من الواقعية(٢٤) .

وكما نجد النص الأدبى بمصطلحاته حائرا بين المترجمين ومدارسهم ، نراه حائرا فى مدارس الصحافة وأجهزة الإعلام أيضا ، كما نراه حائرا لدى النقاد وأساتذة الجامعات ؛ إذ ينحو كل منهم منحى خاصا به ، مما يجسد دور معاجم المصطلحات ، وكشافاتها ، ويمكن أن نشير إلى أمثلة من الهوامش فيما ترجمه عبد الواحد لؤلؤة من مصطلحات خاصة باليوت حول الأرض اليباب أو الخراب ، أو بمفردات موسوعة المصطلح النقدى مثل ذلك الهامش فى فصل (الترميز) (٢٥) .

٢- معاجم المصطلحات : وصف ونقد (٢٦) :

هناك إسهامات عديدة فى مجال المصطلح وهى ما بين التنظير والتطبيق ، ومن البحوث المُنَظِّرة : الاتجاهات الحديثة فى صناعة المعجمات ، لمحمود فهمى حجازى ، مقال بمجلة مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، جـ ٤٠ ، سنة ١٩٧٧ ، وعلم اللغة وصناعة المعجم لعلى القاسمى ، شؤون المكتبات ، جامعة الملك سعود ، الرياض ط ٢ ، ١٩٩١ ، وكلام العرب لحسن ظاظا ، دار المعارف ، مصر ١٩٧١ ، والمصطلح الفلسفى عند العرب ، عبد الأمير الأعصم ، دار

الفكر العربى ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، والمصطلحات العلمية قبل النهضة الحديثة ، ضاحى عبدالباقى ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، والمعجمات العربية، إعداد وجدى رزق غالى ، الهئية ، مصر ، ١٩٧٣ ، ومقدمة فى علم المصطلح ، لعلى القاسمى ، النهضة المصرية القاهرة ، ط ٢ ١٩٨٧ ومناهج البحث فى اللغة ، تمام حسان ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٧٩ ، والمنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها ، محمد رشاد الحمزاوى ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ .

أما الجانب التطبيقى فنقف من نماذجه على ما يتاتى :

مجدى وهبه والمصطلحات الأدبية

لمجدى وهبه مقال : بعض فنون التأليف المعجمى ، مجلة مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، جـ ٤٧ ، مايو ١٩٨١ ، ص١٦٣ - ١٦٩ . ومن قبل كان كتابه الشهير (معجم مصطلحات الأدب ٩ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ومعجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٩ ، وله مع شارل فيال ، مساهمة فى دراسة الألفاظ العربية للنقد الأدبى ، مجلة أرابيكا جـ ١٧ - ١ - ١٩٧٠ . وكتابه من أكثر المعاجم الأدبية شهرة إذ ظهر فى وقت باكر ، وكان له الريادة ؛ حيث أهتم بالمصطلحات الأدبية ، ثم بمصطلحات مساندة : فلسفية ، واجتماعية ، ودينية ، وفنية .

وليس كما يرى سعيد علوش (٢٧) ، فى تبرير شهرته قائلا : " لا لأهميته ودقته ، بل لظروف إنتاج لا علاقة لها بذلك ؛ فقد ظهر فى فترة فراغ .. منطلقا من قناعة مـؤلفه حول موسوعية المعارف الإنسانية " ، ثم يرجع المعجم إلى " ترجمة مفاهيم تستقى معلوماتها من أعمال الربع الأول من القرن العشرين ، وما قبله " ، ثم يقرر أن ثلاثة أرباع المعجم لم تعد قابلة للاستعمال ، ويقوم بتقديم رد على قضيته المطروحة بأنه لا يقبل إلغاء السابق لإتاحة مكان للاحق ، أى لعله ، يقول : " إننا نؤمن بترابط تاريخى للإنتاجات وتلاحقها " . وبذلك نرى أن الأجدى أن تكون نظرة الباحث المتأخر إلى الباحث الأسبق نظرة مرحلية ، ولو أدرك سعيد علوش أنه ذكر أنه لأحَقَ المصطلحات خلال عقد من الزمن ، بينما مر على عمل مجدى وهبه عقود لأقَرَّ معنا بعامل الزمن ، وأهمية النظرة إلى الأعمال من خلال منظور الحقب ومراحل التطور . فتكون مرحلة (وهبة) رائدة ، ومرحلة (سعيد علوش وجيله) مؤصِّلة ومُتَمِّمَة ، آية ذلك أنه يقرر : " حاولنا أن نستفيد من تجربة مجدى وهبة " ، و " ولايعنى ضرورة إلغائها " ، و " لا يعنى ضرورة الاستغناء عنها " .

إنه يعود فيقرر أن وهبة " يطرح إشكالية المعرفة التاريخية دون سعى إلى توظيفها فى الإنتاج الحالى ، لاكتفائه بمفاهيم تحيله إلى تاريخ أشكال ميتة ؛ إذ تدخل فى مجال تاريخ الأدب بمعناه الوصفي " ، حتى يقرر أن " استعمال هذا المعجم فى قراءة النص المعاصر غير وارد بتاتا " ، و " لايقدم للقارىء المتخصص الأداة الفعالة لمرجعية نصّية " .

وموجز تعليقنا على هذه الأحكام هو ضرورة إرجاع هذا المعجم إلى تاريخه وتاريخ صدوره وإلى مرحلته التاريخية ، آية ذلك ما تسفر عنه الموازنة بين مواد حرف الهمزة فيما أشرنا إليه من معاجم ، وغياب الاتفاق بينهما بحكم اختلاف المرحلة ، والمنظور ، والقصد كما سنرى (ص٢٩ وما بعدها) .

أما بحث مساهمة فى دزاسة الألفاظ العربية للنقد الأدبى لشارل فيال ومجدى وهبة ، فيقول عنه سعيد علوش : " ويكمن وراء مساهمة المولفين عناية بـ (مصطلحات الحضارة والسينما) عند الأول ، وبحث فى (نقد مقالات الرواية) من جهة ، عند الثانى وكذا اشتراكهم ، فى إنجاز (معجم البلاغة) ، الذى أقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة . وتعد (مساهمة فى دراسة الألفاظ العربية للنقد الأدبى) استمراراً للمعجم الأخير ، بروح أخرى ؛ إذ لا يتعلق الأمر بتفسير المصطلحات الأوربية ، واقتراح مقابلاتها العربية ، بل بملاحقة المصطلحات ، فى استعمالاتها الفعلية بمصر ، وتقتضى العملية تجميع هذه المصطلحات ، ومنحها مقابلات فرنسية وإنجليزية .

وتوضح قراءة النصوص الحديثة ، عند المولفين ، بأن البلاغة والريتوريك الأدبية ، لا تزود النظام المرجعى ، الذى يحيل عليه النقد الأدبى بشىء هام ، إذ غالبا ما يعثر على توظيفه لأنماط تعبيرية كلاسيكية ، بمنظور عصرى .

ولتلافى سوء التفاهم ، مع القارىء ، يعلن المؤلفان بأنهما يستهدفان فقط وضع أسس جرد ، لمصطلحات النقد الأدبى " . أ . هـ .

المنهج :

يقول مجدى وهبة محددا منهجه :" وضعت المصطلح الإنجليزى ، فالمصطلح الفرنسى ، فالمثال الإنجليزى ، فالمثال الفرنسى ، فتأصيل المصطلحين ، فى اللغات القديمة . وأخيرا المصطلح العربى ، يليه الشرح باللغة العربية ، يتخلله المثال العربى ، كلما استطعت إلى ذلك سبيلا .

ولقد أطلت البحث عن المرادف العربى للمصطلح الإنجليزى أو الفرنسى ، وكنت كلما أعيتنى الحيلة ، ألجا إلى أقرب المصطلحات العربية لهذا المصطلح ، مع تنبهى إلى ما بينهما من فرق ، فاذا عجزت ، اجتهدت فى إبتكار مصطلح عربى جديد .

ولقد ساعدنى على بلوغ هذه الغاية ، التأثيرات المتبادلة ، بين اللغات والآداب . وكان هدفى الرئيسى من هذا المعجم ، أن يكون بمثابة رفيق . لمن يهتم اهتماما خاصا برحلة استكشاف فى الآداب العربية . "

أى أنه يركز على مقابلات لغوية : إنجليزى ، وفرنسية ، وعربية ، وتمثيلات هى : أبيات شعرية ، وأمثال ، عناوين كتب ، وقد رتب معجمه حسب الألفباء الإنجليزية ، ويؤرخ للمصطلح .

المعجم الأدبى : جبور عبد النور (٢٨) :

يبين المؤلف أن ما استثار الرغبة عنده ، وشجعه على تأليف هذا المعجم القول السائد : " إن أمتع الرحلات فى رحاب الحياة وعوالمها الظاهرة والخفية هى التى يبحر فيها القارىء على صفحات المعاجم ، فتفجأه كل هنيهة بجديد أو غريب ، وتطبع نفسه فى هدأة الاسترخاء بارتسامات ما مرت قط بخاطره (٢٩) " ويقول :" قد يكون صدى هذا الكلام فى الخاطر هو الذى استثار الرغبة فينا ، وشجعنا فى سنوات أربع ، على تصفح المعاجم والموسوعات ، ومطالعة ما تسنى لنا من مصنفات الكتاب ومقالات المجلات ، ثم أطمعنا فى سكب حصيلة الأنيسة فى صفحات معدودة هى التى نبرزها اليوم .

الهدف والمنهج

فكأنه بذلك يحدد هدف عمله ، إلى جانب تحديد منهجه المتمثل فى إطار محدد ، مقتصر على عدد معين من المفردات ، مع الاكتفاء بتعريفات موجزة : " متبعا منهج المعاجم المألوفة فى التوضيح والإيجاز بعيدا عن الإفاضة والتعميق الشائعين فى الموسوعة العامة المتخصصة ، وراعينا فى انتقاء مادته ، وصياغة نصه ، والتقيد الدقيق بما ارتضيناه له من خطة وغاية " .

وقد عمد فى جلاء ملامح المصطلح أو مضمونه إلى تمثل بعبارة أو أكثر لأحد كتاب العربية مثل قول : لجبران ص١١٧ ، أو أدونيس حتى ١٣٩ ، أو الملائكة ص١٤٧ . كما قام بفرنسة المفردات الخاصة بالعربية وحدها حسب النهج الشائع فى البيئات الاستشراقية ؛ إذ يكتب المصطلح عربيا وفرنسيا فى سطر واحد .

كما قام باشباع رغبة الطامحين إلى التوسع فأورد بعض المراجع فى عدد من المفاهيم الأساسية لتكون هاديا لهم فى الإحاطة بالموضوع والتعمق فى جزئياته ، متضمنة إثباتا من المصادر والمراجع آفاقا من أبعاد البحث .

وكان منهجه فى القسم الثانى - كالأول - التبسيط وتلمس الخطوط البارزة ، والاكتفاء بتقديم شذرات تاريخية من حياة كل أدب وتطوره وتياراته من خلال روائعه فى عبارات مختزلة .

وقد رتب مواده حسب ترتيب حروف المعجم ، وجعل للقسم الأول ملحقا فى ١٦ صفحة يتضمن مراجع النصوص والمواد الأساسية ، وثبت أبجديا بالمصطلحات الفرنسية ، وجعل فى نهاية القسم الثانى فهارس المعجم بالأسماء ، عربية وفرنسية ، من العرب وغيرهم ، وبمراجع القسم الثانى ، وفهرس مواده مع ذكر صفحات كل منها .

تصنيف المعجم الأدبى

أنزله المؤلف فى قسمين :

١- المصطلحات الأدبية المختارة مع الإشارة إلى ما تتضمنه من مدلولات خارج نطاقها الأصلى ، وإلى مفردات لها مفهوم أدبى ضعيف الصلة بالمفهوم المعجمى العام بعد أن تطورت مع الأيام فى أقلام الكتاب .

وفى هذا الجانب كشف عن أشهر المذاهب والمدارس والتيارات الأدبية وارتباطها بخلفيات فلسفية أو فنية شاملة ، وفى هذا القسم نجده يضم الألفاظ المعجمية الشائخة التى أدركها الخمول بعد النباهة مع الإشارة إليها بنجمية (*) لتمييزها عن المواد الأخرى ، والموازنة بينها وما قد يتطابق معها من كلمات فرنسية ، وقد سمى هذا القسم الأول : مصطلحات (ص١ - ص ٣١٢) ، واحتلت ملحقاته (المراجع ، وثبت المصطلحات الفرنسية من ٢٩٦ إلى ٣١٢)

٢- أما القسم الثانى فيستشرف الإنتاج نفسه فى نظرة " بانورامية " وخاطفة على مجموعة من الآداب العالمية فى تطورها من جاهلية الشعوب إلى أوج تحضرها مع تهيئة عن طريق المقدمات والنماذج والشخصيات . واقتصر هذا القسم على مدى معين من العرض ، ويبين المؤلف أن هذا القسم " فى لفتاته التحليلية للمحققين الذين يتصدون من بعد لما هو أبعد غاية وأكثر طموحا فى ميدان الموسوعات ذات الاختصاص الواحد (٣١) " .

وقد سمى هذا القسم : آداب ومولفون وكتب .

صعوبات منهجية

ويشير صاحب المعجم الأدبى إلى أن : " صقل صورة واضحة لمسيرة الآداب العالمية تقتضى تحقيقا موسوعيا ، وجهدا جماعيا ، ومعايير منهجية لأنه عمل جليل وعصى معاً (٣٢) .

ونرى أن ذلك بدا واضحا في القسمين الأول والثانى على حد سواء ، أما الأول ، فقد بدا هذا المعجم الصادر سنة ١٩٧٩ فى طبعته الأولى غير مواكب المصطلحات المستحدثة فى ميدان الأدب على نحو ما نرى فى معاجم أخرى على نحو ما سنذكر .

أما الثانى فقد بدا عاجزا عن الوفاء بالحديث عن الآداب عصورا وبيئات ، وعن المؤلفين عرباً وغير عرب ، وعن الكتب مؤلفة ومترجمة ، فبدا هذا القسم غريبا عن القسم الأول ، وإن كنا نسجل له أنه عرف بأمهات الأعمال الأدبية مثل : الحيوان ، الأغانى ، كليلة ودمنة ، الإمتاع والمؤانسة ... إلخ من الآداب العالمية قديما وحديثا .

كما عرَّفَ بأعلام : أوربيين ووفياتهم أمثال : إبسن ، وإليوت وسارتر ، وبكت ... إلخ .

وعرب أمثال : محمود تيمور ، وطه حسين ، والعقاد ، وهيكل .. إلخ حتى بلغ عدد المعرف بهم ١١٢ أديبا عربيا وغير عربى .

مادة المعجم الأدبى

حين نتأمل مادة المعجم ، تأسيسا على ما تقدمت الإشارة إليه ، نجده يتحاور مع كثير من المصطلحات ، وإن أغفل بعض المحدث منها ، ففى مادة الهمزة نلتقى بمصطلحات عربية مع صيغتها الفرنسية وهى : أبد ، إبداع ، إبدال ، إبهام ، أبو للون ، أدب ، إرغام ، أدونيس ، أديب ، إذاعة ، أرجوزة ، أرستقرطية ، أرقط ، أروس ، أزمة ، استبرنتو ، أزمة ، استاطيقى ، استبطان ، استجابة ، استدراك ، استدلال ، استشراق ، استطراد ، استقراء ، استنسخ ، أسجوعة ، أسطورة ، أسلوب ، أسلوبية ، أو علم الأسلوب ، إسناد ، أسواق ، أعوض ، إعلان ، إغرابية ، أفاعيل ، أفتن ، أفصح ، أفلاطون ، أفلق ، اقتباس ، اقتبل ، أقصوصة ، إقواء ..إلخ .

وهى مادة جيدة حقا حرص فى ختام كل منها أن يستشهد بعبارات ذات صلة وثيقة بالمصطلح لأحد الكتاب مع ذكر المصدر ، مثل حديثه عن مصطلح تشخيص ، إذ يذكر المصطلح الفرنسى

1- jeu de thea`tfe sf.

2- prosopop`ee , , personnification sf .

ثم يذكر التعريف ، ثم يورد عبارة أو أكثر لكاتبين ، هنا يذكر نصا لإحسان عباس عن كتابه فن الشعر ص١٥٦ .

بل يشير - أحيانا - فى نهاية الحديث عن المصطلح عبارة " للتوسع " ثم يذكر بعض المراجع مثلما نجد فى نهاية مصطلح أقصوصة (ص ٣١) والالتزام (ص٩٣٢ ، والألسنية (ص٣٤) ، وهذا مثال للمادة بالمعجم (٣٣) .

موهبة

١- مقدرة فى الإنتاج الفنى تتأتى عن مهارة أو قريحة فى صاحبها ، فتساعده على التألق والتفوق على أقرانه . وهى ترتكز عادة على البراعة فى أساليب التنفيذ والسهولة فى الاهتداء إلى العناصر الضرورية فى تحقيق الأثر الفنى . والمتميزون بها قد يشتهرون فى عصرهم ، ولكنهم يعجزون عن مغالبة الزمن ، كما أنهم قد يتساوون فى مرحلة معينة من الزمن مع العباقرة ، ثم لا يعتمون أن يسقطوا فى عالم النسيان .

٢- راجع مادة : عبقرية ، ثم يذكر نصوصا عن نازك الملائكة ، وشوقى ضيف .

نقد المعجم الأدبى لجبور بقلم سعيد علوش

يقول ، مشيرا إلى التشابه بين معجمه ومعجم وهبة ، وموسوعة جبور " إلا أنه لايقدم معجما ، يستجيب لمتطلبات الإنتاج المعاصر ، بل يختزله بتقديم جرد تاريخى عن تطوراته فى الآداب الغربية ، دون أدنى مراعاة لتفتيق الأفهام ، لأن الغاية تلقينية محضة ، مع أن الطوية صالحة ، فى إعلان المقدمة ، وحسن النية ، التى يعبر عنها جبار عبد النور ، والتى حفزت همته نحو بحث (المعاجم والموسوعات ومصنفات الكتب) ، تلغى من حسابها اعتماد الإنتاج الإبداعى والنقدى للأنواع والممارسات الأدبية .

لذلك كان من الطبيعى ، أن يعتمد على مصطلحات معاجم تقليدية ، وبانورامية تاريخية عن حياة الآداب من جهة أخرى ؛ فهو يقتصر على عدد معين من المفردات ، مكتفيا بتعريفات موجزة متبعا منهج المعاجم المألوفة ، فى التوضيح والايجاز ، مائلا إلى الإفاضة والتعميق الشائعين فى الموسوعة العامة أو المتخصصة " .

معجم مصطلحات النقد الحديث لحمادى صمود

نذكر هنا رأى سعيد علوش (٣٥) فى هذا المعجم ، يقول : " ولا يملك معجم حمادى صمود ، من المعجمية ، غير اسمها ؛ لأن عدد المصطلحات التى نشرت قليلة من جهة ولا تخرج عن المجال البنيوى من جهة أخرى ، إلا أنها تتسم بدقة التعريف والكيف ، ويعترف حمادى صمود نفسه ، بهذه الملاحقة ، التى استرعت انتباهنا : " فليس ما نقدمه معجما ، بكل ما فى الكلمة من إحاطة وشمول ، هو فقط ثبت بأهم المصطلحات ، التى استرعت انتباهنا ، فى مظانها الأجنبية ، وفى استعمالاتها العربية المختلفة " .

كما أن مصطلحات حمادى صمود ، ليست أهم المصطلحات ، بل الأكثر رواجية فى كلية الآداب التونسية ، وهو عمل يذكرنا ، بما قام به باحث آخر فى المجال الألسنى ، هو رشاد الحمزاوى .

ويحدد حمادى صمود ، هدفه من العرض الموجز والمحدود كالتالى : " قصدنا الاعتناء ببعض منازع النقد فى أوروبا ، خاصة فى فرنسا ، فى فترة ما بعد الخمسينات ، وهى منازع ، بدأت تتسرب إلى النقد العربى .

ورغم قصر عمل حمادى صمود ، ومحدوديته فى الزمن والمنهج ، فهو يكشف عن وعى نقدى ، وتمرس بالنصوص ، كما اتضح ذلك فى رسالته الجامعية ، وهذا ما حدا به إلى موضعة إشكالية المصطلح ، فى إطارها الحقيقى ، من الإنتاج الأدبى المعاصر :

" ولم يسبق النقد العربى الحديث ، نتيجة عوامل متعددة ، بمعزل عن هذه التيارات ، فهو يحاول جاهدا ، تمثل قضاياه النظرية العويصة المتشعبة ، مقبلا على تطبيقها على نماذج من الأدب العربى ، إلا أن ذلك لا يزال محتشما متواضعا ، لم يتخط مرحلة الاستكشاف . على أن هذه المحاولات لم تسلم ولم تبلغ أشدها ، من بعض الخلط والغموض ، وقد يكون من أسباب ذلك ، المصطلحات والمفاهيم ، التى بدت لنا أساسية ، فى وجهة من وجهات النقد الغربى الحديث " .

ويمثل عمل حمادى صمود ، علامة على طريق الاهتمام بأدوات الممارسة الأدبية ، كما يمثل علامة على غياب الاعتقاد ، فى شرعية مصطلح أدبى ، لا يمتلك قوته فى واقع ممارسة تستطيع تدعيمه فهو :

١- مصطلح مترجم عن الفرنسية .

٢- مصطلح يتعرض لانتقائيه فردية تكشف عن الاهتمام الجزئى والفردى بالقضايا الأدبية

٣- مصطلح ، لا يدعمه الانتاج الإبداعى أو التنظيرى العربى ، بالقدر الكافى ، فلا غرابة إذن ، أن جاءت مقدمة حمادى صمود ، حساسة بالثغرة ، التى يخلفها كل عمل من هذا القبيل و بحيث : " لا تستقصى المصطلحات التى جمعناها ، كل آثار الاتجاه البنيوى وأعلامه فقد اقتصرنا على كتب يتعلق بعضها بالأسس النظرية الأولى ، التى عليها قامت البنيوية "

وتعود أهمية عمل حمادى صمود ، إلى تجذره ، فى ممارسات موزعة ، يخوضها جيل من الجامعيين ، الذين يزاولون البحث الأدبى ، فى مستوياته ، الاصطلاحية والإبداعية والنقدية "

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (٣٦) :

عرض وتقديم وترجمة - سعيد علوش :

المنهج

يشير المؤلف إلى ملاحظاته على المصطلحات خلال عقد من الزمن ، وما طرأ عليها من اختلاف ، وتحويلات ، ويعرب عن منهجه قائلا :

" لقد اخترنا من هذا المنطلق ، تكثيف المصطلحات ، بدل تجميع التعريفات المتقاربة ، كما عملنا ، على توضيح العلائق الممكنة ، بدل الدعوة إلى استعمال المصطلحات ، دون تميز . ونشير فى هذا المضمار ، إلى أن المعجم ، الذى نفترضه ، لا يستهدف أكثر من تقديم أداة عملية ، ومقاربة مفهومية ، تشير بدل أن تقرر وتعلم على الاتجاه ، بدل تحديده ، لهذا جاء تقديمنا لبعض المصطلحات بتعريفين أو ثلاثة تعاريف ، للفت الانتباه إلى الاختلافات المنهجية، فى الممارسة الأدبية ، أو التيار ، أو النظرية .

وكذلك كان الشأن على سبيل المثال مع مصطلحات : " التحرى " و " التقصى " و " الدعوى " و " التعليق " و " المثل " و " الوحدة " و " الوسم " .

وقد غلبنا فى تبنى المصطلح ، الجانب المفهومى ، المعتمد على مواضعات ثقافية ، على الجانب الفيلولوجى ، الآحادى البعد فى تنضيده للاصطلاحات الميتة .

ووجهنا فى كل هذا اهتمامنا بالجانب التطبيق ، الذى يتوخى وضع إطار للقراءة والكتابة الأدبية المعاصرة ، من منظورها البسيط والتعليمى مما يسهم فى الدفع بالدرس الأدبى ، إلى شق مجراه الطبيعى ، خارج احتكارات الموسوعيين ، ومجازفات المروجين .

كما تحدونا قناعة تكوين المصطلحات الأدبية المعاصرة ، " لرصيد ثقافى " ، وممارسة اجتماعية ، لا هى غربية ولا هى شرقية ، بل هى أدبية فاعلة أو لا فاعلة ، إجرائية أو لا إجرائية .

من هنا قادتنا قراءتنا ، وقادنا إنصاتنا للأخرين - دون تحديد للفضاء - إلى جرد بعض الإنجازات المعجمية ، فى حق الأدب المعاصر ، انتهى بنا ، إلى تكوين تصورين هما :

١- حدوث تراكمات ، على مستوى الإبداع والنقد العربيين ، فى الأدب المعاصر .

٢- تخلف معاجم المصطلحات الأدبية الموجودة عن مسايرة الإنتاج المعاصر .

ويلاحظ بالنسبة للعنصر الأول ، أن النهضة العربية ، فضَّلتْ كباقى النهضات الأجنبية ، ولوج حقل المثقافة ، ومسايرة اللحظة التاريخية ، التى ساهمت فيها تيارات سوسيو - ثقافية وجامعية . (أ . هـ)

ونقف مع باب حرف الهمزة من هذا المعجم لنلتقى بالمصطلحات الأستيم والأستيمية ، والأتوبيوغرافيا ، والمآثر ، والأثر ، وأثر المعنى ، وأثر الواقع ، والتأثيرية ، والمؤثر ، والتأثير الأدبى ، والأدب ، والأدبنة والإدراكات الخارجية ، والأركيولوجيا ، والأمة ، والأزمة السردية والاستقلال النسبى ، والاستنباط .

وهكذا نلاحظ عدم توافق المعاجم فى مفردات مادتها ، وفى محتوياتها ففى باب واحد هو باب الهمزة لانجد جامعا مشتركا بينهما ، لذلك أن كل مؤلف ينطلق من منطلق خاص به ، ويحلق فى أفق يلائم ثقافته ، واهتمامه الفنى ، مما يؤكد أهمية وجود المرجع الشامل فى المصطلحات نتيجة الجهد الجمعى .

نحن فى حاجة إلى المعجم الأدبى الموحد ، ينهض به فريق عمل وليس فردا واحدا على أن يتسم بسمات :

البعد عن الإغراق ، وتسهيل مهمة القارىء بتوضيح المفاهيم ، ودعم المصطلح باقتباسات ، واستشهادات ، وإشارات بيليوجرافية ، والجمع بين القديم والحديث ، وتنويع المعلومة بين المدارس ، والميادين ، والعلاقات ، والدراسة الجذرية للمصطلح ، والمصادر ، والنصية ، والتحليل الدلالى للمصطلح ، وتجنب التكرار ، لتكون محصلة ذلك إنشاء (حقل معرفى) متكامل تتضافر فيه المصطلحات المتخصصة مع المصطلحات المساندة من البيليوجرافيا .

معجم المصطلحات الأدبية (٣٧)

لإبراهيم فتحى :

يورد المؤلف المصطلح بلفظيه العربى ، والإنجليزى مثل : الارتداد إلى الماضى " استرجاع الماضى Flash back ص١٤ ، وأقصوصة Cant ص٤٢ ، وجنس (نوع) أدبى Garre ، ص١٢٤ ، والصراع (التضارب – النزاع) Conflict ، ص٢٢٢، ولا يذكر نصوصا أو مراجع

ونذكر بعض مواد الهمزة ليتضح ما اتفق فيه مع غيره ، وما اختلف عنه فيه ، إنه يذكر فى باب الهمزة :

الارتداد إلى الماضى ، والإرداف الخلفى ، وأرض الفردوس ، وإركاديا ، وازدواج الوجود الانسانى ، أقصوصة ، إقناع ، إلغاء الطابع السيكولوجى فى الرواية ، الألفاظ التى توحى بالمعنى ، الألفاظ الشعرية ، الآله من الآله ، إله الحب عند الإغريق ، الإلهام ، الإلهام الشعرى ، إليزابيثى ، الأمثولة ، الأنا ، الأنانية ، الأنا الأعلى ، الانتماء ، أنشودة إلخ . حتى تنتهى مادة الهمزة ص٥٩ .

مع معاجم البلاغة العربية

من المآخذ على معجم البلاغه العربية لبدوى طبانة (٣٨) ، ما يذكره عبده قلقيله فى كتابه (معجم البلاغة العربية نقد ونقض) (٣٩) . إنه اعتبره من كتب المجاميع الأدبية ، والثقافة العامة بمفهومها الواسع ، وخلوه من مدخل يوضح فيه ما يعنيه بكلمة (بلاغة) : هل هى الكلام البليغ ؟ أم بالمعنى الاصطلاحى فى علومها الثلاثة ؟ ، وأنه غير محدد الموضوع ، كما أخذ عليه التكرار الممل (أنظر الأمثلة ص٩) ، كما أخذ عليه أنه افرغ فيه كتبا كثيرة دون داع ودون اعتدال (انظر الكتب ص١٠) .

والاختلاف الجوهرى بين الناقد والمنقود فى مجافاة التركيز والتحديد ، وفى اعتماده على الإحصاء الدقيق للمصطلح العلمى .

وأكثر من ذلك أن يذهب الناقد إلى أن البلاغة العربية لا تصلح للدراسة المعجمية . (ص١٣) .

وهناك معجم المصطلحات البلاغية وتطورها لأحمد مطلوب ، وقد وازن بينه وبين المعجم السابق وليد خالص فى بحثه (مصطلحات البلاغة العربية بين معجمين (٤٠) فى دراسة علمية جيدة مخطوطة ، ولأحمد مطلوب أيضا ، معجم النقد العربى القديم ، وزارة الثقافة ، بغداد ، جزءان ط١ ، ١٩٨٩ .

موسوعة المصطلح النقدى (٤١) :

تعريف

قدم المحرر جون . د . جمب (٤٢) (جامعة مانجستر) لما أسماه (سلسلة من الدراسات القصيرة) التى تعالج كل منها مادة أساسية بمفردها أو مادتين أو ثلاثا .

وكل جزء من هذه الموسوعة كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . ومع نهاية كل جزء ترد المراجع المختارة ، وقد عرّف المترجم بمؤلفى أجزاء هذه الموسوعة استنادا إلى معرفته ببعضهم ، ورجوعه إلى المؤسسات الثقافية فى بريطانيا ، ودار النشر (مثيوين) ، وهولاء المؤلفون أمثال : كليفردليج مؤلف : المأساة ، وك ، ك ، دثفن مؤلف المجاز الذهنى(٤٣). أما ليليان فرست ، و . ر . ب . جونسن فلا توجد معلومات عنهما ، كما عرّف بديين كرانت مؤلف الدرامة والدرامى (٤٤) ، وآرثر بولارد الهجاء (٤٥) ، و ج . س . فريزر(٤٦) مؤلف الوزن والقافية والشعر الحر .

موسوعة المصطلح النقدى

هدف السلسلة أو الموسوعة - ومحتواها

يذكره المحرر جون جمب (٤٧) فى أنه يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الأدبية ، تلك التى تقدم الشروح المقتضية التى تكفى حاجات الدارسين ، وينفى وجود هذا اللون فى سلسلته ؛ إذ تحرص هذه السلسلة - كما يذكر - على مناقشة القضايا بشكل يتسم بالبساطة ، والوضوح والكمال ، فبعضها يشير إلى حركات أدبية مثل الرومانسية والجمالية ، وبعضها يشير إلى أنماط أدبية مثل : الكوميديا ، والملحمة ، والآخر إلى خصائص أسلوبية مثل : المفارقة ، والمجاز الذهنى .

صدر عن هذه السلسلة فى الانجليزية ٤٤ جزءا كان آخرها (الشعر الغنائى) وذلك سنة ١٩٨٥ ، وفى العربية ضم المجلد الأول الموضوعات الآتية فى ٥٢١ صفحة : المأساة (ص١٣) ، الرومانسية (ص١٥٩) ، والجمالية (ص٢٦٧) ، والمجاز الذهنى (ص٤١٣) .

وضم المجلد الثانى الموضوعات الآتية فى ٥٦٢ صفحة : اللامعقول (ص١٣) ، والتصور والخيال (ص١٨٧) ، والهجاء (٢٨٩) ، والوزن والقافية والشعر الحر (ص٤١٩) ، وملحقين (ص٥٤٩) ، ومن مؤلفيه : أرنولد ب . هنجلفArnold p .Hinchliffe ، ور. ل. بريت R.I . Breet وآرثر بولارد Arther Pollard ، و ج . س فريزر G . S Fraser .

وضم المجلد الثالث الموضوعات الآتية فى ٥٨٠ صفحة : الواقعية (ص١٣) ، والرومانس (ص١٥١) ، والدرامة والدرامى (ص٢٩٣) ، والحبكة (ص٤٥٩) .

وضم المجلد الرابع الموضوعات الآتية فى ٤٩٤ صفحة (٤٨) : المفارقة (ص٨) ، والترميز (ص٢٦٨) ، والرعوية (ص٣٧٦) ، ومن مؤلفيه د . س ميويك D . C Muecke ، وجون ماكوين John Mac queen وبيترف. مارينيلىpeter v . Marineili

منهج المؤلف والمترجم

يوضح المترجم منهجه بقوله : " خطتى فى هذا العمل عموما أن أقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير ، مما يحملنى أحيانا على استيفاء نكهة اللغة الأصلية . وفى حالة الأعلام من لغات أوربية ، وجدت من الأفضل الإبقاء عليها كالأصل نطقا . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضا ، عند الضرورة شروحا سريعة / بين خطين مائلين / واقتضى دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الأعلام الأوربية ، فى محاولة لوضع حد للاضطراب السائد فى رسم أسماء الأعلام الأجنبية فى أقطار عربية شتى فاسم الشاعر الألمانى كونه يكتب كوته ، وجوته ، وغوته فى بلاد شتى ، وأرى أن الأقرب إلى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية (كل) أى (زهرة) وهذه الأحرف تزيد عن أربعة :

ف = ٧ ، ب = p ، ج = ch ، كـَ =Q وهذا ما يجرى فى العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الأعجمية يضمن دقة اللفظ " (٤٩) .

كما قدم المترجم هوامش مفيدة فى أخر كل فصل .

وقد بين المؤلف منهج السلسلة كما أوضحنا فى هدفها ومحتواها وأضاف أنها لم تمض على منهج موحد ، " ولكن المؤلفين جميعا قد اجتهدوا فى تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية وفى الإشارة حيثما اقتضت الحاجة إلى أدب أكثر من لغة واحدة . وفى تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارى إلى المراجع المختصرة التى قدموا خلالها مقترحاتهم للتوسع فى القراءة " (٥٠) .

والحق أننا نلاحظ أن موضوعات الموسوعة بحوث متكاملة ، يبدو ذلك فى متابعة كم الصفحات على النحو الآتى :

المجلد	الموضوع	عدد الصفحات
مج ١	المأساة	١٣-١٥٨=١٤٥ صفحة .
مج ١	الرومانسية	٥٩-٢٦٦=٢٠٧ صفحة .
مج ١	الجمالية	٢٦٧-٤١٢=١٤٥ صفحة .
مج ١	المجاز الذهنى	٤١٣-٥١٨=١٠٥ صفحة .
مج ٣	الواقعية	١٣-١٥٠=١٣٧ صفحة .
مج ٣	الرومانسى	١٥١-٢٩٢=١٤١ صفحة .
مج ٣	الدرامة والدرامى	٢٩٣-٤٥٨=١٦٥ صفحة .
مج ٣	الحبكة	٤٥٩-٥٧٧=١١٨ صفحة .

وقد ذيل المؤلفون بحوثهم ودراساتهم بمراجع وهوامش مختارة (٥١) ، وبملاحق موضحة، كذلك صنع المترجم (٥٢) .

صعوبات الترجمة :

يذكر المترجم عبد الواحد لؤلؤة لجوءه إلى الاشتقاق ، والنحت ، والتعريب إلى جانب الترجمة مراعاة إلى رجوع كثير من المصطلحات الأوربية إلى حضارة الإغريق والرومان ، يقول:

" وهنا يتدخل الحس اللغوى ، والذوق الفردى ، والمعرفة باللغات إضافة إلى ثقافة المترجم عند القيام بعمل من هذا الحجم " (٥٣) . ا . هـ .

ومن الممكن الذهاب إلى أن (موسوعة المصطلح النقدى) هى من باب(المختارات) (٥٤)، لأنها تضم بحوثا مفصلة مطولة ، كما تدل على ذلك طبيعة الدراسة والعرض فيها ، وكم صفحاتها ، ففى المجلد الثانى نجد قضية اللامعقول تشغل الصفحات من ١٣ إلى ١٨٦ ، وقضية التصور والخيال تقع بين صفحتى ١٨٧ و ٢٨٦ ، وتشغل قضية الهجاء الصفحات من ٢٨٩ حتى ٤١٧ ، تليها قضية الوزن والقافية والشعر الحر حتى ص٥٥٩ ، هكذا قضايا المجلدات الأخرى كما قدمنا .

كما أنها لم تبوّب تبويبا ما : موضوعيا ، أو هجائيا . بل جاءت حسبما اتفق لمحررها جون . د . جمب ، كما أنها متنوعة التأليف كما بينا ، وبذلك فانها تأخذ طابع المختارات .

بل إن محررها يقول فى المقدمة التى تتصدر المجلدات جميعا : " هذا الجزء حلقة فى سلسلة من الدراسات القصيرة " ويقول : " بعض التعبيرات موضوع البحث . " وحين يتحدث عن المؤلفين وما صنعوه يصفه بأنه " دراسات " (٥٥) .

ومن الممكن أن تتعدد وجهات النظر حول هوامش المترجم ما بين مطالب بالإكثار ، وراغب فى الاقتصاد ، يقول المترجم (٥٦) : " مازلت لا أعلم كيف أرضى الذين يطالبون بالمزيد من الهوامش والشروح ، وكيف أقنع القائلين أنى أسرف فى الهوامش " .

ونتفق معه فى أن الرغبة فى الاستزادة تلبيها المراجع والموسعات ، غير أننا نرى أنه لا يمكن الاكتفاء بمعجم دون آخر فى هذا المجال مع تعدد مجالات الأدب ، وعصوره ، ومع تعدد ثقافات مؤلف المعجم وميوله . والخلاصة أن كلا منها تكمل الأخرى .

خلاصة الأمر

قديكون من عيوب هذه المعاجم خلوها من توظيف المناهج الإحصائية لاستخدامات هذه المصطلحات فى الإبداع العربى ، ويتبع ذلك تباعدها عن مجال الحاسوب .

وقد نتج عن الجهود الفردية لهذه المعاجم بروز إسهامات متفرقة ، مهما ارتفعت درجة كفاءتها ، فانها تبقى فى حاجة إلى طبيعة العمل الجمعى من توافر الجهد ، وتضافر الطاقة ، وتضاعف النتائج ، مما يدعونا إلى التطلع إلى الجهود الجمعية بين المتخصصين ، ليتم التبادل المعرفى ، والتعاون العلمى بين الأفراد ، وكذلك بين الهيئات ، كذلك نجد فى هذه المعاجم سمة الاتساع الأفقى لا الرأسى ؛ إذ نجد حصر أبيليوجرافيا للمصطلحات الأدبية بعامة ، وقل أن نجد حصراً رأسيا لفن من الفنون مثلما رأينا لدى إبراهيم حمادة فى مصطلحات المسرح ، وهذا ما يدعو إلى توقع صدور مصطلحات مفصلة عن الفن القصصى : الأقصوصة ، والقصة القصيرة ، والقصة ، والرواية ، وعن فن الاعتراف والمذكرات ، والسيرة الذاتية والغيرية ... إلخ .

ومن متابعة نقد المصطلحات ، ننتقل من نقد سعيد علوش معاجم المصطلحات الأدبية إلى نقد أحمد مختار عمر (عالم الفكر مج ٢٠ ع٣) بعض معاجم الألسنية عند كل من :

* عبد القادر الفاسى الفهرى فى : المصطلح اللسانى ، ١٩٨٦ ، حيث رأى فى

مصطلحات الابتكار ، والتوسع فى التعريب وإدخال صيغ ومشتقات غير مألوفة فى لغة الألسنية (ص٥٧٨ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤) .

* ومحمد رشاد الحمزاوى فى : المصطلحات اللغوية الحديثة فى اللغة العربية ، ١٩٧٧، ١٩٨٧ ، (وله مشاكل وضع المصطلحات اللغوية ، ١٩٨١ ، والمنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها ، ١٩٨٢) حيث رأى فى الكتاب الأول ، أنه قطرة فى بحر، وعمل تراثى دخل ذمة التاريخ وأنه أكثر جراءة من الفهرى من ناحية ، وأكثر ذاتية فى صك المصطلح من ناحية ثانية ، وأقل اطراداً مع نفسه فى استخدامه المصطلح من ناحية ثالثة ، ويناقشه فى بعض المصطلحات (ص٥٧٩) قدم الحمزاوى ١٢٠٠ من المصطلحات .

* والمسدى فى قاموس اللسانيات ١٩٨٤ ، حيث يناقشه فيما وضعه من بعض المصطلحات ، وموقفه من المصطلحات القديمة (ص٥٧٧ ، ٥٨١ ، ٥٨٣) .

كما يعرض أحمد مختار عمر نماذج للاضطراب فى صوغ بعض المصطلحات الألسنية (٥٨٠ - ٥٨١) بين معاجمها ، ويذكر عيبا فى معظم هذه المعاجم ، وهو اكتفاؤها بمجرد ذكر المصطلح الأجنبى ومقابلة العربى دون شرحه وتحديد مفهومه ، وآخر : هو أنها قاصرة وغير مستوعبة .

وثالثا : أنها تمثل اجتهادات شخصية لأصحابها .

ورابعا : أنها لا تخضع لمنهجية مضبوطة .

وخامسا : أنها ينقصها التجديد .

سادسا : أنها محوطة بالارتجالية والتحكم ، وعدم الانضباط ، وفى تصورى أن ذلك وثيق الصلة بواقع مشكلات المصطلح ، ها هو ذا يعرض لأهم مشكلات المصطلح حاصراً إياها فى :

١- ما أنحدر إلى المصطلحات الألسنية الحديثة من مشكلات عن المصطلحات القديمة .

٢- ما يتحمله المصطلح الألسنى العربى الحديث من مشكلات تتعلق بالمصطلح العلمى بوجه عام ، كتعدد وجهات وضع المصطلح من مجامع وهيئات دون تنسيق حقيقى بينها ، (برغم وجود مكتب تنسيق التعريب فى العالم العربى بالرباط ، على سبيل المثال) ، وكعدم الدقة عند وضع المصطلح نتيجة عدم الدقة فى فهمه ، وترك حرية وضع المصطلحات للأفراد كل بحسب اجتهاده ، والخلط بين المصطلح ، والشرح أو التفسير .

٣- ما ينتقل إلى اللغة العربية من مشكلات تتعلق باللغة أو اللغات المنقول عنها المصطلح (انظر الأمثلة ص٥٨٤ ، ٥٨٥) .

٤- كثرة ما يصدر من أبحاث ودراسات .

المقترح

لن نكرر هنا مقترحات قدمها عبد القادر الفهرى (المصطلح اللسانى) ، أو محمد رشاد الحمزاوى (مشاكل وضع المصطلحات اللغوية) ، أو أحمد مختار عمر (عالم الفكر ص٥٨٨) .

ولكننا ننادى بالعناية بالبيليوجرافيا الأدبية بوجه عام ، ومن ثم حصر المصطلحات الأدبية، وما تم فيها من جهود علمية ، وبذلك نصحح واقعاً لا مفر عن الاعتراف بوجوده ، وهو أن علم البيليوجرافيا ما يزال ميدانا فسيحاً خصبا العلماء المكتبات والوثائق ، فلم لا يكون كذلك فى سائر العلوم ؟

إن الضرورة تقتضى ألا نتصور أنه خارج ميداننا ، وألا نتصور - وهماً - أنه علم مساعد فحسب ، إذ هو علم ضرورى وملك للعلوم جميعها ، بوجه الجهود بدلاً من تفرقها ، ويؤلف بينها بدلاً من تعارضها وتنافرها ، فالبيليوجرافيا الأدبية تخفف من حدة تعدد جهات وضع المصطلح (جماعات وأفراد) ، وتخفف من تباين وجهات النظر فيما بينها ، وتناقض مواقفها من التراث والجديد والترجمة والتعريب ، كما أنها تقربنا من الدقة وتنئينا عن الاجتهادات الشخصية الفردية المرتجلة .

وبالبيليوجرافيا الأدبية يمكن حصر المصطلحات المعنية ودعمها والتنسيق بينها ، وبذلك أقترح أن يكون موضوع المؤتمر القادم (البيليوجرافيا المصطلحية الأدبية) .

٤- المساندة البيليوجرافية فى مجال معاجم اللسانيات وغيرها

ومن المعاجم الحديثة المساندة ما تنتمى إلى مجال اللسانيات وهو مل نراه فى البيليوجرافيا التى أعدها عبد السلام المسدى ومنها هذه المراجع (٥٧) :

إبراهيم السامرائى

- منزلة " العين فى المعجمات العربية ، ضمن (كتاب العين) ، جـ١، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص١٥ - ,٣٠ .

- نفسه (...) منزلة " كتاب العين " فى تاريخ علم اللغة ، ضمن (كتاب العين) جـ ١، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٥ - ١٤ .

- نفسه ، من الضائع من معجم الشعراء للمرزبانى ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٤ .

- نفسه ، من معجم الجاحظ ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٢ .

- نفسه ، معجم عبد الله بن المقفع ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٤

- نفسه ، من معجم المتنبى : دراسة لغوية تاريخية ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .

- أحمد مطلوب ، مصطلحات بلاغية ، بغداد ، ١٩٧٢ .

- نفسه ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، جـ ١ ، ١٩٨٣ ، جـ ٢ : ١٩٨٦ .

نفسه ، جهود المجمع العلمى العراقى فى وضع المصطلحات ، ضمن أشغال الملتقى الدولى الثالث فى اللسانيات ، مركز الدراسات - تونس ، فيفرى ١٩٨٥ ، منشورات المركز ١٩٨٦ ، ص ٥١٩ - ٥٣٦ .

المراجع

١- دار الرشيد ، القاهرة ، د .ت .

٢- يحصيها الحفنى ، ص١ وما بعدها ، نفسه .

٣- السيد الشريف على بن محمد بن على السيد الزين ابى الحسن الحسينى الجرجانى الحنفى (٧٤٠- ٨١٦ هـ) ، ويليها رسالة فى بيان اصطلاحات رئيس الصوفية محيى الدين بن العربى فى كتابه الفتوحات المكية ، الحلبى ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م ، وزارة الثقافة بغداد ، ١٩٨٦ .

٤- المعاجم : تتضمن مفردات اللغة وشرحها ، وهى متعددة بين موحدة اللغة ، أو مزدوجتها ، أو العام الذى يشمل مواد اللغة ، قديمها وحديثها بما فيها غير المستعمل ، أو الاختصاص الذى يقتصر على مفردات تخص علما ، أو فنا ، أو جماعة تقنية ، وهو ما يهمنا فى بحثنا . وهناك معجم عن كاتب ما يضم ألفاظه الشائعة فى أدبه ، وهناك معاجم أخرى تتعدد حسب الموضوعات منها ما هو فى القرآن الكريم ، ومنها ما هو فى الحديث الشريف ، أو الشعر ، ومنها ما رتب على معنى أو حرف كالمطر أو الخيل الذى دارت حولها كتب كثيرة ، أو الكنى ، أو الأبنية ، أو المترادفات .

وتصنف هذه المعاجم تصنيفين ، أكثرها تداولا وذيوعا ، الطريقة الهجائية التى تلتزم ترتيب حروف الهجاء تليها طريقة التصنيف حسب الموضوعات .

ومما يتصل بالمعاجم الأدبية معاجم مصطلحات الألسنية ، ونتفق مع أحمد مختار عمر فى أنها من مشكلتين حادتين هما :

١- كثرة المطبوع ، وكثرة المصطلحات الجديدة التى تفقد شروط المصطلح مما أوجد تعارضا وتصادما .

٢- التشابك ، والصراع بين أنصار المصطلح القديم ، وأنصار المصطلح الجديد واختلاط المفاهيم .

الأمر الذى نقلنا من معاناة مصطلحات العلوم من مشكلة التعريب إلى معاناة مصطلحات الألسنية من مشكلة التوحيد ، ومن استخدام لغة عربية لم ترق فى تعبيراتها المتخصصة إلى مستوى المصطلح وغموض المصطلح العربى إذا ما قورن . بنظيره الأوربى ، وتباعد الألسنيين العرب فى مصطلحات من قطر إلى آخر بل داخل القطر الواحد . (المصطلح الألسنى العربى وضبط المنهجية ، عالم الفكر ، مج٢٠ ، ع٣ . أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٩ ص ٥٧٣ وما بعدها)

وانظر كتابات : الكندى ، والفارابى ، وابن رشد ، وابن سينا ، وابن طفيل ، وابن خلدون ، وابن رشيق ، والأصفهانى ، والجاحظ والغزالى ... إلخ

٥-دار العلوم ، الرياض ١٩٨٥ .

٦- دار المعرفة ، بيروت ط ٢ ، د . ت .

٧- الهيئة المصرية للتأليف والنشر ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ ، المطبعة الثقافية ، ط٢ .

٨- دار ومطابع الشعب ، د . ت ،و د . ب وانظر مقالى المعاجم فى خدمة القرآن الكريم الوعى الإسلامى ع٣٠٨ ، شعبان ١٤١٠ هـ ص١٢ - ١٦

٩- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبنانى ، مقدمة وضعية وموضعة المعاجم الأدبية ، المقدمة .

١٠- من معاجم المصطلحات الأجنبية :

معجم ، لالاند ، وقاموس أكسفورد ، وقاموس بنكوين للمسرح ، ودليل الطالب إلى المصطلحات الأدبية، والمعجم الموسوعى لعلوم اللغة لأوزو الد ديكرو ، ومعجم النقد الأدبى المعاصر لجيمس تاف ، والمعجم العالمى للمصطلحات الأدبية للجمعية العالمية ، الأدب المقارن والسيميائية " معجم مختصر لنظرية اللغة لغريماس .

١١- اصطلاحات الفنون ، للتهانونى ، ت لطفى عبد البديع ، المؤسسة المصرية ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٣ م ص١ ، المقدمة .

١٢- عن التعريفات للجرجانى (٧٤٠ - ٨١٦ هـ) ، الحلبى ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ ص ٢٣٣ .

١٣- التعريفات ، ص٢٢ - ٢٣

١٤- الكليات ، ١ / ٢٠٢ .

١٥- مع مسرد إنجليزى ، عربى ، مكتبة لبنان ، ط ١ ١٩٨٣ ، ص٦ - المقدمة .

١٦- دا الكتاب اللبنانى ، بيروت ط١ ١٩٧١ ، المقدمة .

١٧- الاتجاهات الحديثة فى صناعة المعجمات ، ص١٠٥ .

١٨- كلام العرب ، دار المعارف ، مصر ١٩٧١ ، ص ١٢٥ .

١٩- قاموس اللسانيات ، ص٨٧ .

٢٠- علم اللغة وصناعة المعجم ، ص٤٦

٢١-- انظر على القاسمى ، مقدمة فى علم المصطلح ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ط ١٩٨٥،

وعبد الرحيم محمد عبد الرحيم أزمة المصطلح فى النقد القصصى ، مجلة فصول ، القاهرة العدد ٣ - ٥ سنة ١٩٨٧ ، وحسام الخطيب ، بعض المشكلات العلمية للبحث فى الأدب العربى الحديث ، مجلة المعرفة وزارة القافة ، دمشق سبتمر ١٩٧٩ ، وابراهيم حسين الفيومى ، إشكالية المصطلح النقدى فى مواجهة النص الروائى ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٦ ، العدد ٢٢ ، يونيو ١٩٩٠ ، ص ٥٩ - ٨١

٢٢- فى الرواية العربية ، عصر التجميع ، فاروق خورشيد ، دار الشروق القاهرة ١٩٧٥ .

٢٣- العقاد ، خواطر فى الفن والقصة ، دار الكاتب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، وعز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥٨ ، وعبد الرحيم محمد عبد الرحيم ، أزمة المصطلح فى النقد القصصى مجلة فصول ، القاهرة ، العدد ٣ ، ٤ ، ٥، ١٩٨٧ ص١٠٣ ، وابراهيم حسين الفيومى ، إشكالية المصطلح النقدى فى مواجهة النص الروائى ، مجلة جامعة دمشق ، مج٦ ، العدد ٢٢ ، ١٩٩٠ ، ص٥٩ - ٨١ ، ومحمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٩ ، وإلياس خورى وغيره ، دراسات فى القصة العربية ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٦ ، ويحيى حقى ، عطر الأحباب ، الهيئة ، القاهرة ١٩٨٦ ، وشكرى عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ، دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٧ ، ورسالتى للماجستير بعنوان المجتمع المصرى كما تصوره الرواية " ، المقدمة مخطوطة .

٢٤- ديمين جرانت ، الواقعية ، ت عبد الواحد علام ، وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٠ ، ص١١ ، ١٢ وصلاح فضل ، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص١١ ، ومحمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص٧٣ ، وإبراهيم الفيومى ، مجلة جامعة دمشق ، مج ٦ ع ٢٢ ، ١٩٩٠ ، ص ٧٤ .

٢٥- مج ٤ ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص٣٦٧ .

٢٦- اهتم مجمع اللغة العربية بمعاجم المصطلحات مثل : مصطلحات القانون المدنى ١٩٥١ ، والتجارى ١٩٥١ ، وعلم الصحة ٥١ وغيرها وأصدر المصطلحات العلمية التى أقرها ، الهيئة ١٩٧٩ - ١٩٨٢

٢٧- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ . المقدمة ص١٢ وما بعدها

٢٨- دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ مارس ١٩٧٩ فى ٦٦٣ ص

٢٩- ص أ - المقدمة .

٣٠- نفسه ص أ .

٣١- المقدمة ، ب .

٣٢- المقدمة . ب .

٣٣- المعجم الأدبى ، ص٢٧٣ .

٣٤- حوليات الجامعة التونسية ، ع ١٥ ، سنة ١٩٧٧ .

٣٥- المرجع السابق له ، ص١٤ - ١٦ .

٣٦- دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، وسوشبريس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ .

٣٧- المؤسسة المصرية للناشرين المتحدين ، صفاقس ، تونس ، ط ١ ، ١٩٨٦ وله بحث : المصطلح النحوى ، مجلة مجمع اللغة العربية ، القاهرة جـ ٣٢ ، ١٩٧٣ ، ص ١٤ - ١٧ .

٣٨- ط ١ فى مجلدين ١٣٩٩ هـ ، ١٣٩٧ هـ ١٩٧٥ ، ١٩٧٧ ، جامعة طرابلس ليبيا وط ٢ فى مجلدين ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ ، دار العلم ، الرياض ،

٣٩- معجم البلاغة العربية نقد ونقض ، دا رالفكر العربى بالقاهرة ١٩٩١ م .

٤٠- المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٨٣ ، ٣ جـ ، وله البحث البلاغى عند العرب ، الجاحظ ، بغداد ١٩٨٢ ، وكان قد اصدر الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢ .

٤١- ترجمة عبد الواحد لؤلؤة مج ١ ، ٢ ، ٣ ، ط ٢ ، ١٩٨٣ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، وصدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٩ بالإنجليزية وسنة ١٩٧٨ بالعربية .

٤٢- رئيس قسم الأدب الإنجليزى فى جامعة مانجستر (ت ١٩٧٦) ، ص ١١ .

٤٣- ص مج ١ ص١٠ .

٤٤- مج ٣ ص١١ ، ١٥٣ ، ٢٩٥ .

٤٥- مج ٢ ص ٢٨٥ .

٤٦- مج ٢ ص ٤٢١ .

٤٧- ص١١ .

٤٨- مج ٤ ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١٢٠ .

٤٩- مج ٢١ ، ص٨ ومج ٤ ص٥ .

٥٠- مج ١ ط٢ ، ص١٢ .

٥١- انظر مج ٢ ص ١٨١ ، و ٤١٣ ، ٥٤٩ ، ٥٥٧ ، ومج ٤ ص٢٦٢ ، وص٣٧٢ ، وص ٤٨٢ .

٥٢- انظر مج ٢ ص١٧٦ ، وص٤٠٥ ، وص ٥٥٣ ، ومج ٤ ص ١٥٨ ، وص ٣٦٧ ، وص ٤٧٧ .

٥٣- ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص٨

٥٤- انظر المقدمة فى المجلد ٢ ، ص٩ .

٥٥- مج ٤ ص٧ .

٥٦- مج٤ ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص٤ .

٥٧- انظر مراجع اللسانيات ، عبد السلام المسدى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٩ فى صفحات متفرقة ، وله - أيضا - إسهام آخر جعله فى شكل ثبت للمصطلحات الموظفة فى كتابه الأسلوب والأسلوبية ، جعله فى نهايته ، وقد اكتفينا هنا بأمثلة مما يرتبط ارتباطا بالمصطلح وتطبيقاته .

فهرس الموضوعات

****

رقم الإيداع : ٩٠١٧ / ٩٥
I.S.B.N. 977 - 5487 - 35 - 8
طبع بمطابع الهداية - البراجيل - الجيزة

شكري عياد

جسور ومقاربات ثقافية





للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES